

Copyright
by
María Consuelo Guerrero
2005

The Dissertation Committee for

Maria Consuelo Guerrero

Certifies that this is the approved version of the following
dissertation:

La imagen de la revolución y de la mujer en la novela
y el cine de la revolución mexicana

Committee:

Enrique Fierro, Supervisor

Charles Ramirez-Berg

George Blanco

Pablo Brescia

Joseph Straubhaar

**La imagen de la revolución y de la mujer en la novela
y el cine de la revolucion mexicana**

by

Maria Consuelo Guerrero, B.U.S.;M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of
the University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

May 2005

Dedication

I dedicate this dissertation to Michael for helping me keep things in perspective throughout this strange process; to Andrea and Karina who grew up waiting patiently for mom to come out of the study to play with them or take them places; to my mom, whose prayers for me to stay healthy gave me strength; and to my dad, who always wanted to be a doctor.

**La imagen de la revolución y de la mujer en la novela
y el cine de la revolución mexicana**

Publication No. _____

María Consuelo Guerrero, Ph.D

The University of Texas at Austin, 2005

Supervisor: Enrique Fierro

The focus of this study is on the colonial discourse of the political society and state embedded within the Mexican novel and cinema depicting the Mexican Revolution. A critical analysis is set forth focusing on the image that is constructed of the social movement and of women within this context and these two mediums of communication. The intent of this study is to show how myths, an integral part of colonial discourse in any society, play a central role in the construction of a post-revolutionary cultural identity, which was the desired outcome of those in power or the status quo. Similarly, the intent is to deconstruct these myths to examine omissions, exaggerations, or the deformation of the reality of this social movement and the role of women in the Mexican Revolution.

What this analysis reveals is that the image of the Mexican Revolution in Mexican novels primarily represents the perspective of the revolutionary bourgeoisie, the social class to which most of the novelists and consumers of novels belonged. Somewhat in contrast, and in general, Mexican

cinema projected a more favorable though idealized image of the common revolutionary and of the revolution. The image of women portrayed through the novel was sparse and they rarely appeared as revolutionaries or intellectuals. The only two instances where they are represented as such is in one novel authored by a woman and another written by a Marxist. Within cinema, where women were portrayed as revolutionaries, their image can be characterized as extreme or caricature-like.

The study is significant in that very few studies jointly examine the role of these two mediums as tools for colonial discourse. To my knowledge there is no study that examines the patriarchal image of this social movement or the image of the Mexican women revolutionaries in either the Mexican novel or cinema. In fact, it has only been about two decades since researchers began to examine the role of women in the Mexican Revolution from an official historical perspective.

Indice

Capítulo 1: Introducción	1
Vínculo artístico entre literatura y cine	
Vínculo social, político y cultural	
La revolución y el mito	
La mujer en la revolución y el mito	
Capítulo 2: La novela de la revolución	29
Nacimiento de la novela de la revolución	
Florecimiento de la novela de la revolución	
Neutralización de la novela de la revolución	
Renacimiento de la novela de la revolución	
Capítulo 3: El cine de la revolución	137
Nacimiento del cine de la revolución	
Florecimiento del cine de la revolución	
Neutralización del cine de la revolución	
Renacimiento del cine de la revolución	
Capítulo 4: Conclusión	225
Bibliografía	236
Vita	253

Capítulo 1: Introducción

El presente trabajo es un cuestionamiento al discurso colonial predominante en la novela y el cine de la revolución mexicana. Para este propósito, necesitamos primeramente estudiar la relación que existe entre estos dos campos artísticos y medios de comunicación. Asimismo, precisamos de analizar la forma en que dicha relación en conjunto con los mitos juegan un papel clave en la construcción de la identidad nacional posrevolucionaria. Específicamente, analizamos la imagen que estos dos campos proyectan del movimiento social y de la mujer existentes en la novela y en el cine de la revolución.

El plan original de la presente investigación fue el de analizar únicamente la imagen de la mujer revolucionaria en los campos mencionados. Sin embargo, nos encontramos con que la representación de la mujer revolucionaria tanto en la narrativa como en el cine de la revolución, y aun en la historia oficial, es mínima. Por tal razón, en un intento de hacer hablar al silencio que rodea la representación del papel de la mujer en la revolución en los campos mencionados, decidimos también analizar la imagen del movimiento social. Esta es exactamente la razón por la cual creemos que el presente estudio es relevante, porque el papel de la mujer en la revolución mexicana apenas ha sido

documentado, y cuando se proyecta su imagen literaria o cinematográfica es distorsionada.

En la presente introducción revisamos primeramente las teorías postcoloniales cuyo discurso predomina en la presente disertación. En seguida, presentamos al lector una sinopsis de la relación artística que siempre ha existido entre la literatura y el cine. Y finalmente, elaboramos sobre la relación socio-política e histórica entre estos dos campos, vínculo principal para el presente análisis.

Cuando hablamos de teorías postcoloniales nos estamos refiriendo obviamente a un postcolonialismo o descolonización intelectual, puesto que los llamados países tercermundistas o grupos minoritarios que generan dichas teorías todavía están colonizados de una u otra manera. Por lo tanto, el "post" del término no implica una fase posterior al colonialismo sino más bien una oposición o cuestionamiento al mismo. Es importante mencionar que existen pocos estudiosos de esta corriente crítica que no son miembros originales de estos países o grupos minoritarios.

Se dice que mediante las teorías postcoloniales se responde a las herencias coloniales; que son formas en que los países tercermundistas responden al discurso colonial hegemónico; investigación sobre los efectos postreros a la dictadura colonial; resistencia hacia la occidentalización y la globalización; producción creativa de estilos de pensar que marcan una diferenciación con la

occidentalización; constante producción de lugares diferenciales de enunciación; que repiensen como prácticas oposicionales el proceso de la "ubicación del significado" y la "reubicación" del mismo; instrumento para llevar a cabo la descolonización intelectual, la reorganización del Saber. Las teorías postcoloniales son un mecanismo de defensa, una forma de resistencia contra el dominio y discurso colonial que ha ejercido su poder históricamente tanto en el llamado Oriente como en el extremo Occidente.

Los estudios postcoloniales surgen en la década de los setenta del presente siglo, y los trabajos de autores de la India, Pakistán y el Caribe de habla inglesa y francesa están asociados con la lectura de textos creativos de autores de habla inglesa y francesa. Por su parte, los estudios postcoloniales sobre Latinoamérica o de autores latinoamericanos se asocian con textos creativos tanto occidentales (ingleses, españoles, y franceses) como amerindios y aun hispanoamericanos.

De las personalidades más destacadas en el campo de los estudios postcoloniales relacionados con el Oriente se encuentran el precursor y psicoanalista Frantz Fanon, Edward Said, Homi Bhabha, y la crítica Gayatri Spivak. Todos estos críticos dependen de sus orígenes minoritarios. La obra que abre el campo es Black Skin, White Masks (1952), la cual es como un manifiesto autobiográfico en francés, que era la lengua nativa del escritor de raza

negra Frantz Fanon. Black Skin, White Masks (1952) aborda los efectos de la colonización sobre la mentalidad del hombre de color.

Edward Said es el crítico postcolonial que define el campo en los Estados Unidos, y el palestino-estadounidense es influido sobremanera por Frantz Fanon y Michael Foucault. Como palestino, Said se ve atraído por la versión nietzscheana de Michael Foucault sobre el postestructuralismo, ya que le permite unir la teoría del discurso con las luchas políticas y sociales verdaderas. Algunos de sus trabajos más relevantes son: Orientalism (1978), "The World, The Text, and The Critic" (1983), y After the Last Sky: Palestinian Lives (1986). La primera es la más relacionada con el tema en cuestión, además de ser considerada la obra fundadora de los estudios postcoloniales.

Orientalism (1978) muestra la eterna y nefasta imagen occidental sobre el Oriente, y la forma en que crea y perpetúa mitos sobre la personalidad de los orientales. Dicha imagen hegemónica siempre atribuye a las personas orientales características esencialistas negativas tales como la pereza, el engaño y la irracionalidad. De esta forma, Said analiza por primera vez en el campo la imagen monolítica (esencialista) con la que el occidente siempre ha representado al nativo tanto oriental como el del llamado extremo occidente (Latinoamérica).

Homi Bhabha es otro de los representantes más

destacados en el campo postcolonial, y también utiliza para su análisis las enseñanzas de Fanon y Foucault. Dos de sus trabajos más destacados son "Postcolonial Criticism" (1992) y "Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism" (1999), y nuevamente el primero está más directamente relacionado con el tema que nos ocupa. En este caso, el escritor se enfoca en la manera en que las "perspectivas" postcoloniales surgen del testimonio colonial de los países del llamado Tercer Mundo y de los discursos de los grupos "minoritarios". El autor analiza la forma en que dichos discursos postcoloniales intervienen en los discursos ideológicos sobre la modernidad, la cual intenta dar una normalidad "hegemónica" al desarrollo disparejo y desventajoso de las historias de esas naciones, razas, comunidades y gentes. Bhabha afirma que estas perspectivas minoritarias formulan sus revisiones críticas al rededor de temas sobre diferencia cultural, autoridad social, y discriminación política para revelar los momentos antagónicos y ambivalentes que existen en las "racionalizaciones" de dicha modernidad.

La crítica hindú Gayatri Chakravorty Spivak también ha contribuido fuertemente al campo desde los ochentas, pero por alguna razón su labor no ha sido estudiada ni reconocida como los demás críticos (Harasym, 1990). Sus trabajos más sobresalientes son: "In Other Words: Essays in Cultural Politics; "Can the Subaltern Speak?" and "The burden of English Studies in the Colonies: Tagore's Didi." Todos

estos trabajos están incluidos y son analizados en The Post-Colonial Critic (1990) editado por Sarah Harasym. Este libro es una serie de entrevistas hechas a Gayatri Spivak a través de los años 1984 y 1988 por analistas reconocidos internacionalmente, quienes cuestionan y critican fuertemente a la autora de diferentes maneras. Spivak afirma que la crítica marxista la considera muy "codic", que la crítica feminista cree que está muy identificada con el varón, y la crítica postcolonial la critica por dedicarse demasiado a la teoría occidental. Los temas más sobresalientes en estos trabajos son: el problema de la representación, la auto representación y la representación de otros; la politización de la desconstrucción, el postcolonialismo, y la política del multiculturalismo; la situación del crítico postcolonial; la teoría crítica; la responsabilidad pedagógica; y las estrategias políticas.

Pasando a los estudios postcoloniales referentes al extremo occidente o Latinoamérica, sobresalen dos críticos estadounidenses, Rolena Adorno y Walter D. Mignolo. Estos investigadores están aportando de una manera sorprendente tanto para el campo colonial como para el postcolonial desde los ochentas. A diferencia de los críticos anteriores, la única forma en que Adorno es una minoría es genérica porque su apellido no es de nacimiento, y Mignolo es estadounidense de ascendencia argentina. Los dos estudiosos están muy influenciados por sus antecesores en el campo, y utilizan

sus teorías aunque las innovan con un término nuevo y las implementan en Latinoamérica. Además, Adorno y Mignolo escriben tanto en la lengua colonizadora del momento (inglés) como en el idioma que habla el grupo tercermundista del cual surgen sus teorías y estudios (español).

De entre los trabajos más sobresalientes de la escritora sobresalen: "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad" (1988) y "Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos" (1988). En el primero la autora muestra a través de lo que llama "alteridad", la forma en que el discurso occidental necesita del "Otro" para existir y viceversa, y ejemplifica su teoría a través de dos textos amerindios y uno español. En el segundo, Adorno habla nuevamente sobre "la cuestión del Otro", pero como "perspectiva", y trabaja con términos ya conocidos en el campo como la "hibridación" y "transculturación". A grandes rasgos, plantea su posición a favor de los cambios de perspectiva en la literatura colonial, e ilustra su estudio con el del escritor Angel Rama La ciudad letrada (1984) que investiga la contradicción y la variabilidad en los discursos existentes en la creación del sujeto latinoamericano.

Por otro lado, los trabajos de Walter Mignolo no revisitan los textos occidentales y amerindios de la época de la conquista con tanta frecuencia como Adorno, sino que elabora sus trabajos y teorías en base al presente y a escritores hispanoamericanos también muy contemporáneos.

Entre los estudios del autor están los ensayos "Occidentalización, imperialismo, globalización: Herencias coloniales y teorías postcoloniales" (1995), y "La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales" (1995). El primero es un estudio pedagógico que define el campo, nos da una visión contemporánea sobre el discurso postcolonial hispanoamericano, y abre sendas nuevas de investigación a seguir. El investigador se basa en el discurso postcolonial del argentino Rodolfo Kusch que Mignolo considera la propuesta postcolonial más radical que ha surgido en Hispanoamérica. En su segundo ensayo, Mignolo analiza el término "postcolonial" o "postcolonialidad", y la manera en que la teorización postcolonial no sólo está relacionada a la política y al lugar geocultural, sino que existe una nueva dimensión en la configuración de teorías al leer el género y el feminismo en la condición postcolonial.

Vínculo artístico entre literatura y cine

La relación entre la literatura y las artes visuales siempre ha existido a pesar de que la correlación de las artes llega a ser uno de los principales campos de estudio hasta el siglo XX. Desde la tradición clásica -Simónides, Plutarco, Horacio, Leonardo y Lessing- ya se profundiza sobre el tema. Para Simónides de Ceos "La pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla" (Gutiérrez, 1993, 2).

Ya en el siglo XIX se vislumbra claramente la importancia de lo visual en las obras narrativas de Gustave Flaubert y Emile Zola. Al respecto, el crítico literario contemporáneo Alan Spiegel (1976) afirma que el énfasis narrativo en lo visual de estos escritores influye en las siguientes generaciones de narradores, quienes desarrollan dicha tendencia gracias al surgimiento del cinematógrafo. Entre estos últimos sobresalen: James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos y William Faulkner.

Por otro lado, se sugiere también desde el siglo XIX que es la literatura (y todas las demás artes) la que influye en el cine. Francisco Gutiérrez Carbajo (1993) señala que el italiano Ricciotto Canudo es el primero en afirmar que todas las expresiones artísticas se funden por fin en el cinematógrafo a fines del siglo señalado. Las teorías del italiano son la base de la investigación contemporánea sobre las artes visuales:

Dos artes existen verdaderamente englobando a todas las demás. Son los dos senos de la 'esfera en movimiento', de la 'elipsis' sagrada del Arte, donde el hombre ha vertido desde siempre lo mejor de su emoción lo más profundo de su vida interior, los signos más intensos de su lucha contra lo 'huidizo' de los aspectos y de las cosas: la Arquitectura y la Música. La Pintura y la Escultura no son sino la figuración sentimental del hombre o de la naturaleza; y la Poesía no es sino el esfuerzo

de la Palabra, y la Danza el esfuerzo de la Carne, para convertirse en Música. He aquí por qué el Cine, que resume esas artes, que es 'Arte plástica en movimiento', que participa de las 'Artes inmóviles' a la vez que de las 'Artes móviles', según la expresión de V. de Saint-Pont, o de las 'Artes del Tiempo' y de las 'Artes del Espacio' según la de Schopenhauer, o también de las 'Artes plásticas' y de las 'Artes rítmicas', es la séptima de ellas (Gutiérrez, 1993, 2).

Durante la primera mitad del siglo XX surge el debate específico sobre la correlación entre la literatura y el nuevo séptimo arte. ¿Quién estaba influyendo en quién? ¿El cine en la narrativa o viceversa? Es claro que el nexo más obvio y básico entre los dos campos es el guión. No obstante, las conexiones entre estas dos artes son mucho más amplias, complejas, y polémicas. En las primeras décadas del siglo XX surgen los primeros estudios comparatistas sobre el tema. Los críticos y directores Sergei Eisenstein, Béla Balázs, Rudolf Artheim, André Bazin y Jean Mitry (quienes conciben al cine estéticamente) plantean su relación con la narrativa; con la novela principalmente.

Por un lado, en los treintas el escritor francés Albert Thibaudet publica su libro Reflexions sur la littérature (1936), donde enfatiza que el cine no aportó realmente nada nuevo a la literatura puesto que desde la antigüedad la literatura poseía elementos cinematográficos. Poco después,

en la década de los cincuentas, otro grupo francés teoriza que más bien la dependencia es del cine que utiliza los procedimientos literarios. Así, en base de los estudios de Thibaudet, surge la teoría del Precinema, que considera que los escritores ya habían utilizado los recursos cinematográficos debido a la influencia de las otras artes visuales como la fotografía y la pintura. En este sentido, se reconoce como Precinema a la literatura cinematográfica existente aún antes de la invención del cine.

Por otro lado, durante los mismos cincuentas se argumenta también sobre la existencia de la literatura cinematográfica escrita con toda la intención de imitar tanto las innovadoras técnicas del cine (espaciales y temporales) como los temas cinematográficos (el empleo de arquetipos, personajes y lugares comunes).

Dicha polémica sobre la correlación entre estas dos artes se formaliza hasta la década de los sesentas cuando aparecen los primeros estudios semióticos sobre el tema. Entonces se incorporan en este análisis las teorías de los formalistas rusos (Sklovski, Tinianov y Eichenbaum consideran al cine como lenguaje), la metodología de la semiótica, las teorías literarias y las lingüísticas. El primer escritor en formalizar el área es Christian Metz, y poco después continúan la investigación Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco y Luri Lotman.

La influencia cinematográfica en la novela es clara. El cine desarrolla técnicas de montaje y de fotografía que

han influido en la literatura contemporánea en general. La crítica en el área cree que las técnicas cinematográficas de montaje y de movimiento de la cámara implementadas en la novela promueven un lector más activo. En este sentido, la asociación y fragmentación del cuerpo humano tienen un papel importante en la participación tanto del espectador cuanto del lector.

Con la difusión del cinematógrafo durante las primeras décadas del siglo XX, los narradores europeos y estadounidenses principalmente se apasionan por las técnicas de este nuevo arte. James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos, y William Faulkner son los primeros en experimentar con el cine. Por su parte, también los narradores españoles y latinoamericanos comienzan a implementar las novedosas técnicas en sus obras. Entre estos sobresalen el español Benjamín Jarnés, el chileno Vicente Huidobro, y el argentino Roberto Arlt. En el caso de México sobresalen los escritores mexicanos Mariano Azuela, Jaime Torres Bodet y Gilberto Owen. Varias décadas después destacan las técnicas de montaje cinematográfico en las novelas de Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

Asimismo, el cine ha influido en la narrativa en general a nivel temático. Los ambientes y figuras cinematográficas que se han implementado con más frecuencia en novelas desde la década de los veinte pertenecen a Hollywood. Algunos de los primeros ejemplos son las novelas estadounidenses: Merton of the Movies (1922) de Harry Leon

Wilson, Voyage to Purila (1930) de Elmer Rice y The Day of the Locust (1939) de Nathanael West. Después les siguen a estos escritores otros como: Norman Mailer, John Fowles, Paul Brodeur, Marguerite Duras, Alan Robbe Grillet y Milán Kundera. En España destaca nuevamente el escritor Benjamín Jarnés, quien introduce elementos chaplinescos en su filme Escenas junto a la muerte. Sin embargo, hasta los ochentas es cuando los españoles Antonio Muñoz y Terence Moix implementan por primera vez en sus trabajos figuras del cine nacional de la época franquista, además de utilizar estrellas hollywoodenses.

En el año de 1933, el escritor Alfonso Reyes ya le llama al cine "la escultura de lo fluido" en su obra Tren de ondas (1932). Siguiendo la idea de Reyes, el crítico contemporáneo John Duffey (1994) confirma que la narrativa mexicana del siglo veinte imita la manera en que el cine expresa tiempo, espacio y tema; la manera en que el cine "esculpe el fluido." Duffey cree que el cine ha influido de manera diferente a cada generación de escritores mexicanos desde la novela de la revolución de Mariano Azuela hasta las obras de José Emilio Pacheco, Luis Zapata y Laura Esquivel, entre otros. Esto es pasando por supuesto por los trabajos de los Contemporáneos, José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, la generación de la Escritura y de la Onda.

Específicamente a nivel temático, el cine documental aparece como tema por primera vez en la obra El águila y la serpiente (1928) de Martín Luis Guzmán. No obstante, hasta

1933 el escritor Jaime Torres Bodet incluye en un papel protagonista a una figura hollywoodense en su novela Estrella de DIA (1933). Sin embargo, debido al auge de la novela de la revolución durante los años treintas y parte de los cuarentas, los escritores mexicanos no utilizan al cine como temática en sus obras. En los cincuentas Luis Spota trata el tema del cine en su novela Estrella vacía (1950), pero no con una temática hollywoodense sino mexicana. Asimismo, Carlos Fuentes vuelve a explorar el cine en su novela Zona sagrada (1967), pero en este caso por primera vez analiza críticamente al cine nacional. Poco después, a fines de los setentas y durante los ochentas, en que surge la novela mexicana de nostalgia o revisión histórica debido a la situación de crisis económica en el país, se sigue abordando el tema en novelas como: Pu (1977) de Armando Ramírez, Los encantados (1982) de Jaime Turrent, y Arráncame la vida (1985) de Angeles Mastreta. Asimismo, además de los escritores mexicanos, los escritores del Boom latinoamericano en general utilizan tanto las técnicas cuanto los temas del cine hollywoodense como del mexicano.

Por su parte, la influencia literaria en el cine se vislumbra claramente un poco antes. El primer caso en que un cineasta implementa en su obra la estructura narrativa literaria es en el filme Nacimiento de una nación (1915) de David W. Griffith. Este director estadounidense se basa en las novelas de Charles Dickens. Ahora bien, una de las influencias literarias más comunes y predominantes en la

cinematografía hasta hoy en día es la adaptación de obras clásicas o populares. El argentino José Agustín Mahieu (1979) explica que siempre ha sido más fácil para el adaptador cinematográfico recurrir a la novela decimonónica por causa de la abundancia en descripciones lineales e incidentes realistas. Sin embargo, el crítico enfatiza que es irónico que las cinematografías latinoamericanas más establecidas -México, Brasil y Argentina- son las que más se han inclinado a adaptar obras literarias para películas, y que seguramente esto se debe a falta de creatividad más que a necesidades de producción.

México juega un papel muy especial en este sentido por su vasto número de adaptaciones cinematográficas desde el cine mudo. La obra que inicia esta carreta de adaptaciones es la famosa novela Santa (1902) de Federico Gamboa, la cual se convierte en el filme Santa (1918) del director Luis G. Peredo. Poco después, se consolida tanto la cinematografía mexicana como las adaptaciones cinematográficas en los años treintas. El crítico de cine Emilio García Riera (1988) observa que tan sólo en 1943 y 1944 son adaptadas en México las obras: Shakespeare, Verne, Maupassant, Margall, Sudermann, Pérez Galdós, Henri Bataille, Gallegos, Salgari, Zweig, London, Alarcón, Florencia Barclayk, Hugo Conway, Jorge Ohnet, Xavier de Montepin, y Blasco Ibañez.

Asimismo, otro caso muy particular de México en cuanto a la influencia literaria en el cine es el vasto número de narradores reconocidos que participan activamente en el

séptimo arte. Ya sea que participen como críticos de cine, o creando guiones cinematográficos originales, o guiones para las mismas adaptaciones. Entre estos escritores sobresalen: Xavier Villaurrutia, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Luis Spota, Emilio Carballido, Juan Rulfo, Josefina Vicens, Carlos Fuentes, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco y José Agustín.

Ahora bien, para algunos críticos contemporáneos es clara la retroalimentación tanto técnica como temática entre la literatura y el cine. El crítico español Luis Miguel Fernández (1994) señala que algunos escritores, como Juan Marsé, llaman de "vampirismo" a este fluido de nexos entre el cine y la novela:

En las relaciones cine-literatura el vampirismo es una práctica habitual por ambas partes, y, en última instancia, el aplauso o el descrédito dependen de la solvencia del vampiro, en su estilo y en sus incisivos, en si pertenece o no a la estirpe de los narradores, ya sea con la pluma o con la cámara (Fernández, 1994, 17).

Sin embargo, Fernández (1994) y otros como el argentino José Agustín Mahieu (1979) no concuerdan en que la relación entre los dos campos en cuestión sea tan simple. Fernández afirma que en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias se crea un universo propio, de manera que la fidelidad al argumento de la novela termina siendo secundario. Por su parte, Mahieu enfatiza que en cualquier

adaptación se pueden conservar el entramado de la historia, la anécdota del cuento o la novela, los caracteres de los personajes y las descripciones físicas, pero que es imposible reproducir el estilo y la forma literaria. El crítico español añade que no se debe analizar o criticar una adaptación de cine únicamente en función del texto literario, y que de hecho en una adaptación existen más que un sólo texto de partida y también de llegada. Por lo tanto, en lugar de "vampirismo", Fernández reconoce la existencia de la estrategia de la abeja: "Se liba en mucho más flores que en la obra literaria de partida, y se termina creando algo nuevo." (Fernández, 1994, 18).

Así pues, la relación entre la narrativa y el cine es claramente de mutua retroalimentación en el sentido técnico y temático, pero como se observa ambos campos artísticos ejercen su propia creatividad aun en las adaptaciones.

Vínculo social, político y cultural entre la narrativa y el cine

Un nexo todavía más relevante en el presente trabajo entre la literatura y el cine es la imprescindible función social, política y cultural que han compartido históricamente desde la aparición del cinematógrafo. Esta relación en conjunto con los mitos juegan un papel clave en la construcción de la identidad cultural mexicana, agenda principal de la burguesía y del gobierno posrevolucionarios. Según los estudiosos de las teorías coloniales y postcoloniales, entre los que sobresalen los estadounidenses

Rolena Adorno (1988) y Walter Mignolo (1995), los mitos son parte integral del discurso colonial. Como ya mencionamos, a grandes rasgos el discurso colonial es el discurso patriarcal de las grandes potencias del mundo (del occidente) y de las clases en el poder de cada nación. Por otro lado, el discurso postcolonial es el discurso de los llamados países tercermundistas (el oriente y el extremo occidente o Latinoamérica), y el discurso de las minorías en cada país.

Tanto los críticos literarios como los cinematográficos, entre los que se encuentra Anne T. Doremus (2001), afirman que los mitos son cruciales en la construcción de la identidad nacional de cualquier nación. A este respecto, la teoría semiológica de Roland Barthes (1972), crítico literario más prominente y controvercial en la década de los sesentas, estipula que una de las características esenciales del mito es la de deformar la realidad:

Myth hides nothing and flaunts nothing: it
destorts... Myth is neither a lie nor a con-
fession: it is an inflexion... Driven to having
either to unveil or to liquidate the concept,
it will naturalize it (Barthes, 1972, 129).

Enfatizando la oposición de Historia y Naturaleza, el crítico afirma que el mensaje que proyecta el lenguaje mitológico evapora la visión histórica y crítica, y que la intención del mito es que el receptor (lector o espectador) lo acepte sin cuestionarlo. Asimismo, Barthes asegura que

el mito es creado para implantar y promover la ideología de la clase dominante en cualquier fase histórica, y que este es el lenguaje de la burguesía:

Statisticlly, myth is on the right. There, it is essential, well-fed, sleek, expansive, garrulous, it invents itself ceaselessly. It takes hold of everything, all aspects of the law, of morality, of aesthetics, of diplomacy, of household equipment, of literature, of entertainment... the oppressor is everything, his language is rich, multiform, supple, with all the possible degrees of dignity at its disposal: he has an exclusive right to meta-language... his language is pleenary, intransitive, gestural, theatrical: it is Myth (Barthes, 1972, 148-149).

A este respecto, es relevante referirse a las teorías sociales de Antonio Gramsci (Portelli, 1979) que dividen a la sociedad o a la superestructura del bloque histórico (como él le llama) en dos partes: la sociedad civil (el pueblo) y la sociedad política (la oligarquía nacional) o el Estado. Esta última es el sector que tiene el poder para promover sus valores e intereses, su ideología. Los medios de comunicación, casi siempre en manos de esta sociedad política dominante, son la maquinaria a través de la cual se difunde dicho discurso colonial. De esta manera, la función principal de los medios de comunicación es la de promover el

discurso colonial de las clases en el poder, y así mantener los mitos vivos y actualizados.

Ahora bien, desde el siglo XIX la novela latinoamericana juega el importante papel de promotora de mitos e instrumento en la construcción de la identidad nacional en las diferentes naciones latinoamericanas. Es hasta el siglo XX cuando el cine se une a la literatura en dicha empresa, pero este la rebasa tremendamente en objetivos. Esto se debe a que, a diferencia de la literatura, el cine llega a todo tipo de audiencias alfabetizadas o no; sobre todo a partir de los años treinta en que nace el cine sonoro. De esta forma, tanto la literatura (la novela principalmente) como la cinematografía son los dos medios artísticos que juegan el papel más importante en los diferentes proyectos nacionalistas y culturales de la sociedad política o estatal (la burguesía) hasta la aparición de la televisión en la década de los cincuenta.

La revolución y el mito. Específicamente en México, desde los primeros años del siglo XX la correlación de estos dos medios artísticos es muy singular debido a la conmoción social que trae consigo la revolución mexicana. A partir de la década de los veinte, todas las artes nacionales -pintura, música, baile, literatura y cine- se dan a la tarea de tratar de reconstruir el país todavía en guerra civil. Primeramente es urgente para el nuevo gobierno acabar completamente con la guerra civil, por lo que tiene

que apagar los ánimos revolucionarios y tranquilizar al pueblo. Para esto necesita construir una nueva imagen del mexicano y de México con la que el pueblo entero se pueda identificar positivamente. Con esto en mente, decide destacar y celebrar los símbolos del momento histórico: la revolución, los revolucionarios, y sus héroes populares.

Durante esta segunda década del siglo, el muralismo mexicano lleva a cabo con ventaja dicha agenda nacionalista gubernamental. Sin embargo, a partir de los treintas, la novela y el cine son las herramientas oligárquicas más fuertes en la construcción de la buscada identidad nacional posrevolucionaria. Aunque el cine tiene un papel mucho más relevante en la construcción de dicha identidad nacional debido a su enorme difusión, la novela complementa la urgente tarea de la sociedad política porque va dirigida a otro público:

El cine y la literatura son sistemas miméticos, distintas formas de representar la realidad, los hechos sociales, culturales e históricos: discursos creados para una comunicación mediante artificios (Arredondo, 2000, 53).

De esta manera, con una que otra excepción, la literatura mexicana resulta muy elitista en las fases revolucionaria y posrevolucionaria debido exactamente a que es dirigida totalmente a un público lector burgués por causa de las enormes tasas de analfabetización de la época. Así, a través de las décadas de los treintas, cuarentas y

cincuentas, la novela de la revolución (que es el género que impera) refleja una imagen del mexicano muy opuesta a la de la mayoría de las películas que se producen en la misma época. Aparte de su inclinación artística, la mayoría de los novelistas intentan preservar a través de sus obras el estatus de las clases privilegiadas. De esta forma, sus novelas reflejan y justifican la filosofía y comportamiento de la sociedad política a la que pertenecen ellos y sus lectores. Sin duda estas obras logran su propósito de tranquilizar a sus lectores porque los hace sentirse orgullosos de su papel como clase en la revolución. Obviamente el pueblo no puede responder a la crítica negativa hacia las masas existente en estas obras.

Contrariamente, el cine de la época -incluyendo por supuesto el cine de la revolución- va dirigido al pueblo, por lo que refleja en su mayor parte las preocupaciones y deseos de los pobres. Debido a su tremendo alcance, el cine nacional logra influir más que la literatura en el proyecto socio-político y cultural del gobierno. Aunque el cine llega a todas las esferas sociales del país, casi todas las películas se enfocan en tranquilizar a su público principal que es el sector mayoritario. De esta manera, mientras que la literatura critica a las masas populares, el cine las idealiza tremendamente. En varios filmes de la época de oro -treintas, cuarentas y parte de los cincuentas- los ricos son personajes malos e infelices y los pobres buenos y dichosos. Asimismo, la mayor parte de las películas sobre

la revolución durante los mismos años idealizan al movimiento social y a las masas revolucionarias. Ahora bien, la imagen de la revolución tanto en la literatura como en el cine va a cambiar a partir de la última fase en ambos campos que se define claramente en los sesentas.

La mujer en la revolución y el mito. Como ya se sugiere y como se comprueba más adelante en el presente estudio, la imagen de la revolución documentada en la literatura, en el cine y aun en la historia oficial es casi completamente masculina. En contraste, la representación de la mujer en la revolución en dichos tres campos deja mucho que desear. Por diversas causas sociales, políticas y culturales es comprensible que los varones mexicanos jueguen un papel más activo en el movimiento social que el sector femenino. No obstante, las mujeres mexicanas también desempeñan variadas funciones vitales durante la revolución. De cualquier forma, según el discurso difundido por la sociedad política posrevolucionaria, la mujer no juega ningún otro papel en la contienda que el de la clásica soldadera.

Por desconcertante que parezca, apenas en las últimas décadas algunos libros de historia comienzan a difundir las diferentes funciones que las mujeres desempeñan en la revolución mexicana desde antes de 1910. Dicha participación revolucionaria de mujeres provenientes tanto de las clases más desprotegidas como de las privilegiadas resulta polifacética. Para la siguiente sinopsis sobre el papel de la mujer en la revolución de acuerdo a lo poco

documentado sobre el tema en la historia oficial, nos basamos en los siguientes tres libros, especialmente en el segundo: Soldaderas in The Mexican Military: Myth and History (1990) de Elizabeth Salas, Las mujeres en la Revolución Mexicana 1884-1920 (1992) del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución, y Mujeres y Revolución 1900-1917 (1993) de Ana Lau Jaiven y Carmen Ramos Escandón.

Los ámbitos literario y periodístico de fines del siglo XIX son los primeros dos campos desde los cuales este sector comienza a hacer escuchar su voz de apoyo o rechazo socio-político. De las figuras femeninas que destacan como precursoras revolucionarias están la periodista y escritora guerrerense Laureana Wright Gonzáles y la también periodista duranguense Juana Belén Gutiérrez. Estas y muchas otras mujeres participan tenazmente a través de su escritura en los años previos a la revolución y durante la misma. Aún más, algunas de ellas fundan o dirigen periódicos vanguardistas como: Mujeres de Anáhuac (1887), Vesper (1901), Fiat Lux (1904), y La Guillotina (1910).

Asimismo, hay quienes también desde los años previos a la revolución se afilian a clubes antirreeleccionistas compuestos de varones principalmente, pero después forman sus propias asociaciones femeninas a nivel nacional. Entre varias otras, sobresalen El Socialismo Mexicano (1908) en el Distrito Federal, El Club Sara Pérez de Madero (1909) en Chihuahua, y La Liga Femenina de Propaganda Política (1909)

también en el Distrito Federal. Es claro que las mujeres de estos clubes no son todas profesionales, visto que el mundo fuera del hogar apenas se está abriendo para ellas en esa época. Sin embargo, en dichas asociaciones destaca la participación de muchas maestras de escuela, que es la primera profesión permitida para la comunidad femenina de finales del siglo XIX. Entre estas activas y ambiciosas maestras sobresalen María Teresa Rodríguez y Dolores Romero de Revilla. Dichos periódicos y asociaciones no sólo echan las raíces para la lucha de emancipación femenina a todos niveles (como el derecho al voto), sino que primordialmente llevan a cabo una ardua tarea política de propaganda y difusión anti-porfirista y revolucionaria en general.

Asimismo, cientos de estas mujeres de las clases media y alta y millares de mujeres del pueblo -madres, esposas, hijas y hermanas de revolucionarios- prestan sus servicios y son seguidoras incondicionales de los diferentes movimientos y caudillos a través de los años que dura la guerra. Algunas de estas adineradas patrocinan a los principales cabecillas revolucionarios como Villa y Madero, y también participan activamente en el movimiento social. Los siguientes ejemplos son casos famosos: el de Leonor Villegas de Magnon, quien funda la Cruz Blanca Constitucionalista con la herencia de su padre; el de Elisa Griensen Zambrano, quien apoya a batallones villistas y se hace famosa por encabezar un motín en contra del ejército estadounidense que persigue a Francisco Villa; y el caso de la maestra Fidelia

Brindis Camacho, quien además de donar dinero y propiedades para la causa maderista, funda el periódico liberal El Altruista en 1917.

Del mismo modo, muchas mujeres son traductoras, redactoras de manifiestos y repartidoras de propaganda, y otras prestan sus hogares para llevar a cabo reuniones y esconder armamento o a los mismos rebeldes, como el caso conocido de Isabel Vargas Urquidi. Además, hay infinidad de espías, mensajeras, y transportadoras de armas como la conocida Carmen Serdán Alatraste quien usa el seudónimo de Marcos Serrato para sus actividades revolucionarias. Otras muchas mujeres sirven a la causa como agentes confidenciales y contactos entre los principales caudillos y otros jefes del movimiento, y aquí se destaca Aurea San Martin, prima de los hermanos Serdán. También, infinidad de mujeres tanto de los clubes femeninos como del mismo pueblo llevan a cabo regularmente manifestaciones revolucionarias, y entre estas sobresale el papel de la dirigente Maria Arias Bernal.

De hecho, hasta las cuplés del teatro de revista de aquellos años ponen su grano de arena en la contienda social. Las actrices Guadalupe Rivas Cacho y Célia Montalván, entre otras, se encargan de burlarse cada noche del gobierno y de apoyar a la revolución a través de sus representaciones y cantos impregnados de sátira política.

Obviamente, tenemos que destacar la labor de las enfermeras, de las guerrilleras y de las tradicionales soldaderas quienes exponen sus vidas en mucho mayor grado

tanto en la trinchera como en la misma línea de fuego peleando hombro a hombro con los hombres. Como más o menos se sabe, algunas de las guerrilleras alcanzan altos rangos militares, e inclusive llegan a dirigir sus propios batallones. De entre las más conocidas destaca la legendaria coronela Valentina Ramírez, quien se cree inspira el corrido de "La Valentina". Del mismo modo, sobresalen la coronela Rosa Bobadilla de Casas, la capitana primera Catalina Zapata, la generala Carmen Véles (procedente de familia adinerada), y la teniente Angela Jiménez (alias Teniente Angel) en quien se cree se inspira Elena Poniatoska para su personaje de Jesusa Palancares. Como es de esperar, existe una infinidad de mujeres revolucionarias mártires en todos los ámbitos mencionados que al igual que los hombres mueren en combate, o son encarceladas, atormentadas y fuciladas.

Por su parte, la imagen de la mujer en la narrativa de la revolución, con una que otra excepción, es minimizada casi al máximo o de otra forma su imagen es deformada. En la mayoría de las varias novelas del género las mujeres sólo aparecen como soldaderas o no participan para nada en la revolución. Dichos personajes son contados con los dedos, y aún en esos casos predominan los personajes menores y muy tradicionales.

Por otro lado, en el cine de la revolución la imagen de la mujer es proyectada con mucho más frecuencia que en la novela, pero esto se da principalmente en la fase más

comercial del género cinematográfico. Además, en esta tercera etapa del cine de la revolución, que coincide con la época de oro del cine nacional, la mujer es primero idealizada al máximo pero no como revolucionaria sino en sus papeles más clásicos. Poco después en la misma etapa, si aparece la mujer revolucionaria como protagonista en un gran número de cintas, pero su imagen es deformada a límites absurdos y otra vez encajonada a un sólo papel.

En el presente estudio analizamos la imagen que proyecta la literatura y la cinematografía mexicana, tanto de la revolución y de los revolucionarios como de las mujeres durante la revolución mexicana. Las obras literarias y las cinematográficas comprenden un período muy similar de más de un siglo. Las novelas que analizamos abarcan desde que comienza el movimiento armado hasta la década de los sesentas; mientras que las películas del género comienzan también con la revolución pero llegan hasta principios de los ochentas.

Dividimos a cada género en cuatro etapas que estudiamos en su respectivo contexto histórico y socio-político para poder comprender su papel como promotores del discurso colonial de la sociedad política y del gobierno en turno. Asimismo, dicho contexto histórico y socio-político en ambas artes nos ayuda a entender el importante papel que juegan los mitos, herramientas principales del discurso colonial, en la construcción de la identidad cultural nacional posrevolucionaria.

Capítulo 2: La novela de la revolución

La importancia y repercusión de la narrativa de la revolución, ejemplificada principalmente por novelas, en las letras mexicanas y latinoamericanas es vasta e indiscutible. Este conjunto de obras narrativas están inspiradas en los acontecimientos bélicos, políticos y sociales que provoca la revolución mexicana aun dos décadas después de la principal fase armada durante la segunda década del siglo XX. Como se ve más adelante, cada una de estas obras proyecta la problemática del movimiento desde diversos puntos de vista, tonos, técnicas y estilos. Paradójicamente, con mínimas excepciones, la gran mayoría de estas novelas sobre la revolución no posee un carácter verdaderamente revolucionario. Lo que sin duda es una constante en dichas narrativas es una crítica avasallante a los que hicieron la revolución, y la intención de la mayoría de los escritores por lograr en sus obras un realismo crítico, como le llama Adalbert Dessau (1967). De esta manera, aunque con algunas excepciones, la mayoría de los novelistas de la revolución critican las fallas del proceso revolucionario denunciando sus tremendas contradicciones.

Denominación

Se le ha llamado ciclo, conjunto, generación, modalidad, corpus, escuela, movimiento, corriente, género, y aun fenómeno al conjunto de obras narrativas sobre la revolución. No obstante, concordamos con la crítica Alicia Sarmineto (1988) en que carecen de lógica varias de estas

denominaciones por lo siguiente. Para empezar, el pretendido ciclo narrativo dura mucho más de lo que se pretende generalmente que es hasta los cuarentas, ya que se extingue casi por completo a partir de 1968 cuando la problemática social en México toma definitivamente otros rumbos. Por lo mismo, no ha sido una sino varias generaciones de escritores que han escrito sobre el tema hasta los sesentas. Asimismo, de ninguna manera surge esta narrativa en el país por ser la moda traída del extranjero, y finalmente no existen maestros ni manifiestos en la también pretendida escuela.

La escritora identifica mejor a este conjunto de novelas como corriente literaria, tomando el sentido primigenio de la palabra que sugiere algo que fluye. Le parece algo así como un encuadre relacionante de todas las obras en las que el tema de la revolución persiste, pero admite también las diferentes innovaciones formales que a través de los años han servido de cauce expresivo a la temática.

A pesar de que estamos de acuerdo con la lógica de dicha escritora, también nos vamos a referir a estas obras como conjunto (por razones obvias) y como género literario. Entendemos como género literario a la categoría de obras definidas por ciertas reglas comunes y características semejantes. A pesar de que como ya mencionamos, el vasto conjunto de obras que componen la novela de la revolución varían en estilo, tono y perspectiva aun dentro de una sola

de sus fases, creemos que todas coinciden en dos puntos sumamente relevantes. Todas las novelas de la revolución giran al rededor del mismo eje temático, y también coinciden en una clara actitud crítica hacia los hacedores de la revolución. Y aun más, las obras pertenecientes a la fase más prolífica coinciden en casi todos los elementos técnicos y estilísticos en los que elaboramos más adelante.

Importancia y contribución

Posiblemente con la intención de darle más relevancia, se ha intentado encajar a la narrativa de la revolución en un movimiento o género literario mayor como el regionalismo hispanoamericano, la novela realista, suprarrealista y realista naturalista. Asimismo, se ha dicho que es una nueva forma o una segunda etapa del realismo. Sin embargo, y aunque sin duda entra en el molde del realismo, la relevancia de la novela de la revolución va mucho más allá de esta relación, y su esencia única la sostiene por si sola sobrepasando aun las fronteras literarias nacionales.

Muy a pesar de los ataques que ha recibido, sobre todo a partir de 1940, es indiscutible que la novela de la revolución es una sacudida y una renovación para la literatura mexicana, latinoamericana y española. Surge en un momento en que el realismo español y la novela hispana están en decadencia, rompe con la solemnidad de la novela del siglo XIX y principios del XX, y rescata en la literatura a personajes olvidados desde las primeras obras

de Lizardi y las de Altamirano y Cuellar. Con una que otra excepción como Tomochil (1892) de Eriberto Frías, el hombre del pueblo se había evaporado de la narrativa mexicana. Asimismo, saca a la novela mexicana del limbo romántico en que se encontraba, se descubre en la literatura al verdadero México, y a partir de entonces se desarrolla la novela aceleradamente.

De esta manera, la importancia y originalidad de esta corriente literaria también radica en que echa por tierra la literatura inspirada casi totalmente en la geografía y cultura extranjera, principalmente europea y estadounidense. Así, a diferencia de otros movimientos literarios como el Modernismo, esta novela no nace de una modalidad o de influencias extranjeras, y ni siquiera de estímulos culturales locales. Esta narrativa nace y se nutre por sí sola de la realidad; del contexto histórico, social, político y literario nacional que la rodea; de la revolución mexicana.

Por otro lado, su importancia en el ámbito literario a nivel continental radica en que abre el camino a la narrativa hispanoamericana contemporánea. A partir de estas obras surgen diferentes ramificaciones literarias como la literatura social, el populismo, el indigenismo, y la literatura de la provincia, entre otras. Desafortunadamente, la popularidad en el extranjero de la novela de la revolución no se debe exactamente a las valiosas aportaciones anteriores. La violencia, el exotismo

y las contradicciones registrados en estas piezas narrativas es lo que atrae la atención de estadounidenses y europeos, convirtiéndose en el motivo para su rápida difusión internacional.

Historia o ficción

Algunos especialistas como la profesora mexicana Berta Gamboa de Camino (Rodríguez, 1974), pionera en este campo de investigación, creen fielmente en el valor histórico de la novela de la revolución en donde para ellos casi nada es ficticio. Sin embargo, varios otros estudiosos como Marcelo Pologotti, Rogelio Rodríguez Coronel y Arturo Torres-Rioseco (Rodríguez, 1974) opinan que la mayoría de estos escritores se dedican a resaltar los horrores de la revolución y no todas sus facetas por una falta de identificación con el hombre del pueblo al pertenecer todos ellos a la burguesía mexicana. Torres-Rioseco asegura que dichos escritores no tratan de interpretar el significado humano y universal de la revolución sino que tan sólo divierten al público con el sensacionalismo de la vida militar. Los tres investigadores anteriores alaban a los escritores que no se dedican a mostrar las atrocidades del movimiento, e intentan mostrar las fases positivas de la revolución y de los revolucionarios como es el caso de José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, y Rafael Muñoz. No obstante, la crítica ataca mucho a López y fuentes y a su colega Ferretis, por su adhesión a la agenda nacionalista del gobierno posrevolucionario de Lázaro Cárdenas.

Características

En las primeras novelas sobre la revolución escritas por el jalisciense Mariano Azuela y en las novelas de la fase más prolífica del género durante los treinta y cuarentas, los personajes tradicionales no se trabajan profundamente sino que se brindan cuando mucho perfiles rápidos de algunos. Aquí los personajes verdaderamente relevantes son el pueblo como personaje colectivo, el paisaje y el lenguaje popular.

Ahora bien, existen cuatro rasgos característicos esenciales en la mayoría de estas obras narrativas por lo menos hasta fines de los años cuarentas: el carácter autobiográfico o testimonial, los cuadros y visiones episódicas y breves parecidos a la fotografía y al cine, la afirmación nacionalista, y la esencia épica.

Es fácil de entender la existencia de los reflejos autobiográficos, ya que los escritores fueron actores o testigos presenciales de la guerra. Por otro lado, visto que este tipo de novela está inspirada en una realidad, el desarrollo de la narración resulta lineal y los sucesos contados son cuidadosamente seleccionados. Esto quiere decir que únicamente se narran los acontecimientos más impresionantes para el autor. En este sentido, creemos que esta fase de la novela de la revolución se asemeja más a una serie de cuadros o fotografías que a una producción cinematográfica con la que se compara a menudo. Los cuadros o fotografías ilustran o proyectan las acciones más

importantes para su autor (el fotógrafo), mientras que una película generalmente muestra un continuo proceso de la acción. Asimismo, lo más característico de una epopeya es el contenido heroico, y la novela de la revolución refleja esa esencia. Esto es, al ser el pueblo el héroe y protagonista principal, y al mostrarlo levantándose unido en lucha por cambiar y mejorar la vida de todos los mexicanos. Finalmente, es la novela de aquella etapa la expresión artística que mejor refleja todo lo mexicano. De esta manera, y a pesar de que también se logra sobresaltar lo nacional a través de la poesía, la pintura, el muralismo, la música y hasta la arquitectura, es la narrativa sobre la revolución la que ilustra con más fuerza lo que es México y los mexicanos en ese tiempo: su entusiasmo, devoción, esperanza, heroísmo, arrebató, ira, violencia, crueldad, cobardía, traición, desencanto, miedo, desastre, apatía, y muerte.

Contexto histórico literario

Obras antecesoras

Poco antes de 1910 existen en el ámbito literario dos posiciones opuestas. Por un lado, los escritores simpatizantes de Porfirio Díaz quienes idealizan la realidad nacional o la ignoran en su obra modernista. Y por el otro, escritores liberales y humanistas opositores al régimen quienes producen una obra realista en un contexto provinciano. Las obras de estos últimos son las piezas antecesoras de la novela de la revolución, las cuales

inician el realismo mexicano a fines del siglo XIX: La bola (1887) de Emilio Rabasa; Tomóchil (1892) de Heriberto Frías; y La parcela (1898) de José López Portillo y Rojas. Es importante señalar que cuando estalla la revolución la mayoría de los escritores mexicanos le dan la espalda al movimiento social y apoyan al régimen. Sin embargo, algunos escritores liberales pequeño burgueses se mantienen en su posición en contra de Díaz, y entre estos sobresalen el ya mencionado Heriberto Frías, Salvador Quevedo y Zubieta y el futuro iniciador de la novela de la revolución Mariano Azuela.

La primera literatura revolucionaria

Es interesante percatarse de que no todas las novelas de la revolución poseen un contenido esencialmente revolucionario sino más bien lo contrario. Casi todas estas obras critican y cuestionan al movimiento, y aun en algunas de las mejores piezas de la corriente se percibe el desapego total del autor hacia el hombre del pueblo que de hecho es quien permite la revolución armada. Además, la explotación de dicho personaje es el supuesto motivo principal que legitima la revolución. Así pues, con algunas excepciones, la mayoría de estas novelas no son revolucionarias en el sentido esencial mencionado. No obstante, existe un aspecto en que estas obras como conjunto literario si resultan verdaderamente revolucionarias. Esto es en el sentido de haber renovado la novelística hispana y haber roto con los moldes literarios del siglo anterior.

Por otro lado, si surge en la primera década del siglo en convulsión una literatura verdaderamente revolucionaria que expresa los intereses y necesidades del pueblo y llama a la unión y a las armas. Es importante remarcar que la crítica posrevolucionaria ha insistido en restarle importancia a esta literatura debido a su limitado alcance. Las narraciones del revolucionario Ricardo Flores Magón escritas para el periódico Regeneración de 1911 a 1915 son un importante ejemplo de dicha literatura. Asimismo, durante la presidencia carrancista se publica una importante antología de poesía popular también con un claro mensaje revolucionario. Esta poesía continua en desarrollo de forma y contenido, y entre 1923 y 1926 surgen importantes representaciones. El gran ejemplo es el libro de poemas Sangre roja (1923) de Carlos Gutiérrez Cruz. Simultáneamente, unos jóvenes intelectuales de la Ciudad de México y de Puebla inician el relevante aunque también efímero Estridentísimo. Este grupo de jóvenes poetas surrealistas se subleva contra su propia clase atacando a la caduca cultura oficial tan tradicional y burguesa. El ejemplo más relevante es el libro Urbe, superpoema bolchevique (1924) de Maples Arce. Los poemas del estridentísimo critican en forma surrealista la vida en las grandes ciudades tan unida a la técnica moderna. Desafortunadamente, el movimiento estridentista no dura mucho al no encontrar eco en las masas revolucionarias en su mayoría analfabetas. Asimismo, los pocos revolucionarios

que saben leer encuentran también dificultad para entender las complicadas formas de la poesía, y el mensaje de la vida urbana burguesa. Además, al dividirse el estridentísimo a mediados de los años veinte, unos de estos jóvenes (como Germán List Arzubide) se unen a las filas revolucionarias. La única novela considerada por la crítica como estridentista durante esa todavía fase armada de la revolución es El café de nadie (1926) de Arqueles Vela.

Etapas de la novela de la revolución

La mayor parte de los críticos e investigadores consideran que las obras que pertenecen al género en cuestión son únicamente las novelas cuya trama se desarrolla durante la fase armada principal del movimiento social que consideran entre 1910 y 1917. A estos escritores no les importa la etapa o el año en que se escriben estas novelas sino el hecho de que hablen sobre el período mencionado, a pesar de que la inestabilidad política y social continúa en el país durante las décadas de los veinte y treinta como producto de la revolución.

El reconocido profesor mexicano Antonio Castro Leal, quien al igual que la pionera en el campo Berta Gamboa de Camino enseñó la materia en la Universidad Nacional Autónoma de México, es uno de los críticos que considera que las novelas de la revolución son únicamente las obras que hablan sobre la lucha armada (Rodríguez, 1974). A pesar de que Castro extiende dicha fase armada hasta 1920, de cualquier modo

creemos que su visión sobre la novela de la revolución es un tanto limitada.

Por su parte, el crítico cubano Rogelio Rodríguez Coronel (1974) considera que la novela de la revolución abarca desde la segunda década del siglo hasta 1940. Rodríguez divide el género literario en tres fases. La primera abarca de 1911 a 1918 y es representada básicamente por la obra de Mariano Azuela. La segunda etapa la identifica el crítico de 1925 a fines de los treintas. Y la tercera fase que recuenta los tristes resultados de la revolución, es representada primordialmente por la obra de José Rubén Romero; muy especialmente por su novela La vida inútil de Pito Pérez (1938). Para Rodríguez la corriente se clausura con Al filo del agua (1947) de Agustín Yañez porque cree que la obra está ya demasiado alejada de las raíces del género, y que de hecho inaugura otra fase en la literatura mexicana en general.

Por otro lado, el crítico alemán Adalbert Dessau (1967) también divide a la novela de la revolución en tres fases, pero para él la primera comienza hasta 1920 y la tercera termina en 1947. Según Dessau, durante la primera fase de 1920 a 1928 se lleva a cabo la gradual unión de la literatura con el movimiento revolucionario de masas. Durante la segunda etapa de 1928 a 1938 la literatura realmente participa en la lucha de clases, y se desarrolla la novela de la revolución que él si llama de literatura revolucionaria. Y en la tercera etapa de 1938 a 1947 se

neutraliza estética y socialmente el género. Este escritor también cree que la corriente termina con Al filo del agua (1947) de Agustín Yáñez , pero asimismo con Esa Sangre (1947) de Mariano Azuela. Esta última novela hace un balance del movimiento social volviendo al punto de partida del género y comparándolo con la ontología del ser mexicano, de manera que legitima históricamente el levantamiento de 1910 con los nuevos objetivos culturales de fines de los cuarentas.

Por su lado, nos parece un tanto exagerada la concepción del italiano Marcelo Pagolotti sobre la vida de la novela de la revolución. El estudioso establece tan sólo dos etapas de dicha novela. La primera se inaugura con Mariano Azuela y acaba en la década de los cuarentas, y la segunda comienza para el crítico italiano con Al filo del agua (1947) y llega hasta los setentas (Rodríguez, 1974).

Finalmente, la investigadora argentina Alicia Sarmiento (1988) considera que la narrativa de la revolución abarca de la década de los treinta hasta fines de los ochentas por lo menos. Sarmiento piensa que hay varias posibilidades de dividir o categorizar esta corriente, pero ella la divide en tres partes. La primera que llama de realismo ingenuo (como otros investigadores) abarca para ella la amalgama de obras de los treinta, y también incluye aquí a Mariano Azuela. La segunda etapa que nombra la autora de realismo crítico, la componen tres autores de formación vanguardista: Mauricio Magdaleno, Agustín Yáñez y José Revueltas. Y la tercera

fase que llama nuevo realismo, desacratiza el mito de la revolución y la inaugura Juan Rulfo.

En el presente trabajo hemos dividido a la novela de la revolución en cuatro etapas que abarcan desde el inicio de la revolución hasta la década de los sesentas. La primera etapa comprende la obra de Mariano Azuela producida en la segunda década del siglo en cuestión. La segunda fase de esta corriente literaria comienza en la segunda mitad de la década de los veinte y continúa en apogeo durante todos los años treinta. La tercera parte del género se comienza a vislumbrar a mediados de los años treinta y se concretiza en los cuarentas. Y la cuarta y última fase de la novela de la revolución en este trabajo nace a fines de los cuarentas y se define claramente en la década de los sesentas.

Primera etapa de la novela de la revolución:

nacimiento (1910s)

El primer novelista en registrar el acontecer nacional ya en turbulencia con la revolución es el jalisciense Mariano Azuela, máximo exponente de la novela de la revolución. Este escritor ha sido muy criticado por la ideología fluctuante que muestra a través de su carrera, y específicamente por no ser consideradas sus obras verdaderamente revolucionarias. Sin embargo, este nativo de Lagos de Moreno no sólo es el iniciador de la novela de la revolución sino que aporta al nuevo género una técnica y un lenguaje diferentes. De hecho, Mariano Azuela es

considerado el innovador de la novelística latinoamericana en general del siglo XX.

Desde las primeras narrativas de Azuela antecesoras al estallido de la guerra: Los fracasados (1908), Sin amor (1910) y Mala Yerba (1909), se refleja la ideología liberal antiporfirista del autor. Y más aún en la obra posterior que consideramos la primera novela de la revolución, Andrés Pérez Maderista (1911). Aparte de registrar los acontecimientos bélicos y políticos del momento, esta novela ya denuncia algunas de las varias fallas y contradicciones que tiene el movimiento revolucionario por muchos años. Primordialmente, en esta primera narrativa se denuncia el chaqueteo que lleva a cabo gran parte del sector porfirista cuando se pasa tranquilamente al bando revolucionario al caer el dictador. A esto Azuela declara:

La audacia y el cinismo con que los enemigos de la revolución chaquetearon en los propios momentos en que se consumó la derrota del régimen, me dieron el tema básico de la novela.

En Andrés Pérez, maderista vertí todo mi desencanto (Rodríguez, 1974, 18)

Andrés Pérez Maderista (1911)

Así pues, sea reconocida o no por la crítica literaria, esta es la primera narrativa escrita sobre la revolución mexicana cuando ha comenzado. Esta breve pero substancial novela es poco conocida por el público, y casi completamente ignorada por los estudiosos debido a que

nunca es aceptada por el canon literario como parte de la novela de la revolución. Esto se debe a que no se trata de una obra épica, como tradicionalmente son la mayoría de las obras del género. Andrés Pérez maderista (1911) es una novela amena, pero sumamente sarcástica y cínica. Tiene un desenlace trágico, martirista y aun cómico que no va a la par con la solemnidad con la que la mayoría de estas novelas abordan el tema.

Con esta obra Azuela comienza el debate ideológico literario que entra en apogeo en el país a finales de los veintes y toda la década de los treintas. El papel principal de la novela es, como en la mayoría del género, el de hacer una fuerte crítica a los hacedores de la revolución. A partir de esta primera novela de la revolución, el escritor ya no usa casi los elementos costumbristas que bañan su obra anterior. Ya en esta obra se concentra Azuela en la acción y en los diálogos transmisores de la ideología de la novela. También, a partir de aquí los personajes son muy escuetos y no se delinear en particular visto que el personaje principal en estas narrativas es el pueblo.

A través de su personaje principal, Andrés Pérez Maderista se mofa de los caudillos que dirigen la gesta revolucionaria. Además de denunciar su deshonestidad y falta de convicción revolucionaria, la novela también muestra la forma casual, conveniente y aun risible en la que muchos de estos supuestos héroes llegan al poder.

Sin embargo, la presente obra también proyecta a la revolución como una causa justa y legítima, ya que denuncia la explotación del pueblo y la corrupción y complicidad del gobierno porfirista y la prensa conservadora.

El joven periodista Andrés Pérez es un don Juan sumamente individualista, oportunista, y apolítico. Irónicamente, se ve involucrado en la revolución, y llega a coronel en las fuerzas de Francisco I. Madero. Pérez se esconde en la finca de un viejo amigo de los agetreos que convulsionan la ciudad y de su jefe en el periódico donde trabaja. Mientras tanto, una de sus novias se venga de él denunciándolo como cabecilla revolucionario. De esta forma comienza la absurda persecución de Andrés Pérez por parte de contrarrevolucionarios y revolucionarios. Así, el personaje se ve forzado al claustro en la finca de Toño Reyes, lo que no impide que lo acosen peones y cabecillas rebeldes. El enredo llega al punto en que el corrupto personaje intenta huir a Estados Unidos con un dinero que los revolucionarios le confían para conseguirles armas, pero el plan es descubierto y Pérez encarcelado. Reyes moviliza a la gente de la región, y se levantan en armas para liberar al que creen un héroe revolucionario. En la contienda Toño muere, pero sus hombres liberan a Andrés y lo condecoran coronel.

Aparentemente, el protagonista comienza a comprender la revolución en prisión, sobre todo cuando se entera de la muerte de su amigo. Sin embargo, dicha metamorfosis no se

lleva a cabo en realidad, y la historia concluye con el mismo Andrés Pérez del inicio de la novela:

... Indefectiblemente me viene mejor la proximidad a una falda de seda que las híspidas y malolientes barbas de los machos patriotas... Tengo dinero suficiente para pasar dos o tres meses en los Estados Unidos, mientras don Porfirio da cuenta con este loco de Madero y con su tonta aventura. Y estos billetes que tan felizmente vinieron a caer en mis manos, que la Revolución me los cargue en mi apreciable cuenta.

(Azuela, 1958, 777 y 789)

El auténtico héroe revolucionario es el brillante, idealista y valiente Antonio Reyes. Sin embargo, en contraste a su fortaleza intelectual, Toño es un personaje físicamente débil y enfermo de tuberculosis. Esto es muy relevante por dos razones. Por un lado, al convertirse el personaje en héroe/martir es llevado a un nivel más alto el estereotipo del héroe verdadero. Y por otro, su creciente debilidad e inminente desenlace fatal alegoriza sobremanera los males y destino final de la revolución:

... Si, lo de Puebla ha sido horroroso, dice Toño. Encendidas las mejillas tose repetidas veces, cansado como si hubiera pronunciado un largo discurso. Luego se le apagan los carrillos sin más rastro que unas pequeñas manchas rojizas. Tal vez comienza la calentura... Mire usted, don Cuco, responde Toño fuera

de si; si por fortuna para nuestro país, Madero obtiene el éxito que merece, todas esas gentes de buen sentido, y usted el primero de ellos, proclamarán a voz en cuello a Madero como una de las figuras más grandes de nuestra historia. ¡Madero un hazmerreír, Madero un loco! También Hidalgo fue un loco y un imbécil hasta el día en que a machetazos impuso la independencia de México a los hombres de buen sentido. Juárez también fue un idiota hasta el día en que a machetazos les impuso a los hombres de buen sentido la libertad de pensamiento. Pero los que tenemos la dicha de no formar parte del gremio de los hombres de buen sentido, don Cuco, ya tenemos colocado a Madero como una de las figuras dignas de levantarse al lado de Hidalgo y de Juárez (Azuela, 1958, 779 y 780).

Por su parte, el papel de la mujer en la obra es muy pequeño, y casi completamente negativo. Luz y María son los únicos personajes femeninos, y a la primera únicamente se le nombra. No obstante su casi nula participación, Luz es un personaje femenino promiscuo y deshonesto como su amante Andrés, además de ser la causante de todos los desmanes de la novela:

... entre nosotros no medían más cláusulas de contrato que mis quincenas íntegras a cambio de sus brazos blancos... ¡Bravo, mi querida amiga! Sólo tú que sabes en donde estoy pudiste comunicarle la noticia a mi jefe de El Globo, a mi

encarnizado enemigo que me ha denunciado como maderista y revolucionario. ¡Eres un encanto, mi pérfida Luz! (Azuela, 1958, 766 y 777)

María -la esposa de Antonio- es un personaje femenino más importante, pero no deja de tener características negativas. Aparentemente, esta posee todas las virtudes tradicionales de una buena mujer. Sin embargo, como todo patrón de la mujer tradicional, entre otras cosas no es muy inteligente, es vana, débil de carácter e infiel. De esta forma, se deja deslumbrar por el supuesto prestigio revolucionario del amigo de su esposo, y comienza a coquetear con él. Desde antes de que Antonio caiga en batalla, María acepta las pretensiones amorosas de Andrés cuando lo visita en la cárcel:

... No quiso advertir mi arranque imbécil o atendía más a mis manos, que desde el principio de la entrevista se habían apoderado de las suyas. Con movimiento nervioso intentó retirarlas, pero las detuve con tal gesto de súplica que cedió, y sus carrillos se arrebolaron...

(Azuela, 1958, 790)

A esta obra de Azuela le sigue Los caciques (1914) publicada hasta 1917. En esta novela se registra la tremenda primera fase de la revolución (1910 a 1914), en la cual Madero es traicionado y asesinado por los antiguos porfiristas, y después Huerta es vencido por las tropas revolucionarias aún maderistas. En esta novela también el

héroe revolucionario es asesinado, pero después las tropas villistas logran acabar con el caciquismo económico de la época representado en la obra por la poderosa familia Del Llano. En la presente novela se vislumbra una nueva esperanza en Azuela para alcanzar su sueño de justicia social debido a la tremenda empresa villista. Rogelio Rodríguez Coronel (1974) asegura que en esta obra se refleja la posición más optimista de la trayectoria ideológica del escritor, ya que su visión sobre la revolución no está todavía completamente amargada. Y es con este ánimo de esperanza en la revolución que Azuela se inscribe como médico en la tropa villista de Julián Medina en octubre de 1914, y comienza a escribir Los de abajo (1916). Por tratarse de la novela de la revolución más reconocida, y para indagar sobre las diversas causas que propician este reconocimiento, analizamos esta obra más en detalle que las demás en el presente trabajo.

Los de abajo (1916)

Esta narrativa pasa casi inadvertida por más de diez años debido a que el ambiente no es propicio para el desarrollo del género literario por varias razones. Por un lado, los potenciales lectores de Azuela están en la provincia, y el analfabetismo sobre todo fuera de la capital es enorme en aquella época. Y por otro lado, los lectores de entonces en su mayoría ciudadanos rechazan o no comprenden la vida provinciana. Asimismo, otra de las causas para que esta obra no sea reconocida por tantos años es que la venta

de libros fuera de la capital está muy desorganizada en la época. Y finalmente, hay que recordar que también en esos años la mayoría de los escritores, críticos e intelectuales rechazan desde un principio a la revolución y todo lo que tenga que ver con ella. No únicamente desconocen su valor social sino que ni siquiera reparan en su importante aportación literaria.

A pesar de la publicación de la primera novela, Los de abajo (1916) es considerada desde la mitad de la década de los veinte no sólo como la primera novela sino como "la novela" de la revolución mexicana. Algunas de las razones para dicho estatus son primeramente, el debut del estilo fresco y de la técnica innovativa que rompen con el molde literario del pasado y que identifican hasta hoy en día a la novela de la revolución. Así pues, a pesar del estilo épico y del nacionalismo, se proyecta primordialmente en la obra una realidad cruda y sin adornos. Esto se logra a través de la técnica de cuadros rápidos y visiones episódicas (tan parecidos a la técnica cinematográfica), del lenguaje popular, del diálogo activo y de la narración indirecta.

Por otro lado, es muy factible que el estatus o la popularidad de Los de abajo (1916) hasta hoy en día se debe también a la enorme controversia que se ha dado a su alrededor. Dicha polémica surge a causa de la decadente proyección que la obra transmite de los revolucionarios y de la revolución, y también a la consecuente ambigüedad filosófica que se palpa sobre el autor.

Con respecto al reconocimiento de la novela, cabe mencionar que algunos especialistas en el campo, como Antonio Castro Leal (1960) no están de acuerdo. A pesar de la innegable originalidad estilística y profundo realismo que posee Los de abajo, para Castro es simplemente la novela que refleja el primer momento de la revolución:

un momento lleno de confusión, de heroísmo ciego, de pasión desenfrenada... de cólera y venganza reprimida por muchos años... de caos, incertidumbre y fracaso.

(Castro, 1960, 48).

Aclaramos que la fase constitucionalista donde nace y se desarrolla la obra es un momento revolucionario posterior al primero. Ese primero en el que se desbordan el amor, el entusiasmo, el heroísmo y la esperanza revolucionaria. La segunda etapa de la revolución que evoca la novela comienza a partir de la caída de Huerta y contigua guerra civil que se da por los diferentes intereses de las facciones revolucionarias.

Tocante a la imagen revolucionaria que transmite Los de abajo, algunos especialistas como Adalbert Dessau (1967) opinan que dicha visión tan amarga y devastadora es producto de la madurez de un escritor de cuarenta y tres años; ya desconfiado y desilusionado de la naturaleza humana y de la revolución, o muy impaciente por ver resultados concretos de la lucha. No obstante, otros críticos como Rogelio Rodríguez Coronel (1974) aseguran que la posición tajantemente amarga de la narrativa de Azuela se debe a los

inevitables y arraigados prejuicios de la clase social de la que proviene el escritor. Tanto Rodríguez Coronel (1974) como Antonio Benítez Rojo (Rodríguez, 1974) reconocen la tendencia liberal y las buenas intenciones del médico novelista para con el pueblo, pero creen que debido a su origen siempre tiene una concepción abstracta de la revolución y nunca comprende la dialéctica interna del proceso: "El doctor Azuela vio los árboles, y tal vez el bosque, pero no las raíces." (Rodríguez, 1974, 23)

En efecto, la proyección que da esta obra tanto de la revolución como de los revolucionarios es muy negativa. El argumento y la mayoría de los personajes hablan de un mundo desastroso de corrupción, fracaso y desencanto revolucionario, percibiéndose esto con más fuerza en la segunda parte de la obra. Sin embargo, aun en la primera sobresale el pasaje que mejor refleja dicha visión caótica:

Solís: ¿Pero desde cuándo se ha vuelto usted revolucionario?

Cervantes: Hace dos meses.

S: Con razón habla usted con ese entusiasmo y esa fe que todos teníamos aquí al principio.

C: ¿Y usted los ha perdido ya?... ¿Se ha cansado usted de la Revolución?

S: Cansado no. Desilusionado, tal vez. Todo esto no es más que la mueca pavorosa y grotesca a la vez de una raza irredenta. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no

es ya el hombre, es la miserable hoja seca
arrebatada por el vendaval...

(Azuela, 1916, 63)

Por su parte, en la descripción de casi todos los personajes a través de la novela prevalece lo grotesco y la animalización, ahondando todavía más sus ya remarcadas características negativas. Todos son descritos groseramente feos, vulgares, ignorantes, malévolos, corruptos y sanguinarios. Asimismo, el ambiente en el que se desenvuelven dichos personajes en toda la obra complementa fuertemente la deseada proyección de un mundo revolucionario grotesco y bárbaro:

Luis sintió un vértigo. La cerveza regada parecía avivar la fermentación del basurero donde reposaban: un tapiz de cáscaras de naranjas y plátanos, carnosas cortezas de sandía, hebrosos núcleos de mangos y bagazos de caña, todo revuelto con hojas enchiladas de tamales y todo húmedo de deyecciones. (Azuela, 1916, 95)

Mariano Azuela ha declarado que los personajes de su novela están inspirados en uno o varios personajes reales que él conoció en sus andanzas revolucionarias (Azuela, 1974). Primeramente, para la construcción de su personaje principal, Demetrio Macías, el autor se inspira en la vida y persona del general Julián Medina, quien comanda la tropa de Azuela. Posteriormente, complementa a su personaje carismático con el joven de 21 años Manuel Caloca, el más

joven de una familia de revolucionarios del Teul, Zacatecas. Macías es el único personaje en la novela representado de una manera positiva, ya que este caudillo villista es el héroe revolucionario de la novela. Macías sigue peleando valerosamente, aunque la revolución ya ha fracasado, hasta que es derribado en batalla. Además, a pesar de que el protagonista no comprende por completo el importante papel que juega en el movimiento social, él es un hombre bondadoso, sagaz y honesto que no persigue poder ni dinero como los falsos revolucionarios:

Cervantes: Mire, mi general; si, como parece esta bola va a seguir, si la Revolución no se acaba, nosotros tenemos ya lo suficiente para irnos a brillarla una temporada fuera del país. -Demetrio meneó la cabeza negativamente- ¿No haría usted eso?... Pues ¿a qué nos quedaríamos ya?... ¿Qué causa defenderíamos ahora?

Macías: Eso es cosa que yo no puedo explicar curro; pero siento que no es cosa de hombres...

C: Escoja mi general -dijo Luis Cervantes mostrando las joyas puestas en fila.

M: Déjelo todo para usted... De veras curro...

¡Si viera que no le tengo amor al dinero!

¿Quiere que le diga la verdad? Pues yo, con que no me falte el trago y con traer una chamaquita que me cuadre, soy el hombre más feliz del mundo...

(Azuela, 1916, 96)

Por otro lado, Azuela asegura que Luis Cervantes es un personaje imaginario construido con otro imaginario y retazos tomados de la realidad, y además que su papel en la novela es el de Solís porque ambos siguen en la revolución a pesar de estar desilusionados de ella. Sin embargo, y a pesar de estas declaraciones, es inevitable que también identifiquemos ideológicamente al escritor con los personajes (tan diferentes entre si) de Cervantes, el loco Valderrama y aun Demetrio Macías. Este hecho ejemplifica la ambivalente filosofía revolucionaria o la contradicción ideológica que se cree le impide a Mariano Azuela comprender la revolución. Por un lado, a través de su bondadoso e ingenuo héroe se puede percibir que el autor cree verdaderamente en el movimiento, y en el derecho que tiene el pueblo para luchar. Por otro lado, por medio del loco Valderrama y de Solís se vislumbran su desilusión revolucionaria y la manera absurda en que a pesar de todo sigue siendo arrastrado en la bola. Asimismo, también es inevitable relacionar a Azuela con el ambivalente soñador u oportunista de Cervantes: el curro liberal, estudiante de medicina, periodista y médico villista proveniente de la clase privilegiada como el escritor.

Por su parte, como ya mencionamos antes, Los de abajo (1916) no le hace tampoco justicia al papel que desempeñan las mujeres durante la revolución. Para comenzar, continuamente a través de la obra los personajes masculinos

y el mismo narrador utilizan las supuestas características femeninas como insulto, humillación, o simple mofa:

Una bala rebotó en el cemento, pasando entre las patas de las mesas y las piernas de los señoritos, que saltaron asustados como dama a quien se le ha metido un ratón abajo la falda.

(Azuela, 1916, 116)

Asimismo, todos los personajes femeninos -la Pintada, Camila, la tuerta Antonia, la esposa de Demetrio Macías y Señá Refugio- o son débiles mujeres del pueblo sumidas en la ignorancia y la superstición, o son malévolas y grotescas prostitutas. Los personajes de la Pintada y la tuerta Antonia se dan el quien vive por la representación de la promiscuidad y lo grotesco a lo largo del texto:

Y Maria Antonia, muy borracha: -¡Que guelvan pronto... pero re pronto!...

Otro día María Antonia , que aunque cacariza y con una nube en un ojo tenía muy mala fama, tan mala que se aseguraba que no había varón que no la hubiese conocido entre los jarales del río...

(Azuela, 1916, 49)

La Pintada (guerrillera) y Camila (mujer en turno de Macías) son los personajes femeninos más relevantes en la obra, y estas representan a las soldaderas revolucionarias. Sin embargo, la novela no destaca en lo más mínimo la invaluable contribución de estas últimas. Una sola ocasión

se les menciona como grupo, y es de una manera denigrante y por demás deprimente:

... y mientras ellos refieren con mucho calor sus aventuras, mujeres de tez aceitunada, ojos blanquecinos y dientes de marfil, con revólveres a la cintura, cananas apretadas de tiros cruzados sobre el pecho, grandes sombreros de palma a la cabeza, van y vienen como perros callejeros entre los grupos.

(Azuela, 1916, 75)

Por otro lado, la Pintada y Camila representan la clásica antítesis de la mujer: o muy buena o muy mala. Camila proyecta a la tradicional buena mujer. Este patrón bondadoso va siempre acompañado de castidad, recato, timidez, ignorancia, falta de un discurso efectivo y debilidad. Engañada por Cervantes, Camila es arrastrada en la revolución (como aquella hoja del vendaval de la que hablaba Solís), y forzada para convertirse en soldadera y mujer de Macías. Así, muy propio de su bondad y debilidad, este personaje femenino es víctima tanto de los hombres como de las mujeres:

...Instantáneamente se demudó la Pintada: -Y a ti te da tos por eso? Camila tuvo miedo y adelantó su yegua. La Pintada disparó la suya y rapidísima, al pasar atropellando a Camila, la cogió de la cabeza y le deshizo la trenza. Al empuellón, la yegua de Camila se encabritó y la muchacha abandonó las

riendas por quitarse los cabellos de la cara;
vaciló, perdió el equilibrio y cayó en un pedregal,
rompiéndose la frente.

(Azuela, 1916, 111)

Finalmente, la Pintada es un personaje fuerte, inteligente, atrevido, valiente y con un discurso exterior efectivo. Sin embargo, estas cualidades no son destacadas de una manera positiva en la obra. Es claro que la Pintada es también una víctima del sistema patriarcal, pero de todos modos no hay una sólo escena en toda la obra en que el personaje sea proyectado con simpatía o heroísmo revolucionario. Por el contrario, todas las características que rodean y predominan en este personaje son negativas: para comenzar es una mujer muy promiscua, casi una prostituta; después, es un personaje tramposo, envidioso, competitivo, celoso y vulgar; y finalmente es una revolucionaria cruel, corrupta y asesina:

La Pintada paseó sus ojos en torno. Y todo fue en un abrir y cerrar de ojos; se inclinó, sacó una hoja aguda y brillante de entre la media y la pierna y se lanzó sobre Camila. Un grito estridente y un cuerpo que se desploma arrojando sangre a borbotones... (Azuela, 1916, 113)

Las tres obras siguientes de Azuela cierran la primera fase de la novela de la revolución, y todas ellas son publicadas en el mismo año de 1918: Las moscas, Domitilo quiere ser diputado y Las tribulaciones de una familia

decente. Estas novelas muestran el desencanto revolucionario definitivo del escritor a partir de la derrota villista. En estas obras Mariano Azuela ataca sin misericordia el oportunismo y la corrupción de las diferentes capas de la burguesía nacional triunfante.

Segunda etapa de la novela de la revolución

Florecimiento (1928 - 1930s)

Al principio de los veinte, cuando la literatura y el arte revolucionarios entran en apogeo con el estridentismo y el muralismo, hubiera sido muy fácil para que el iniciador de la novela de la revolución, Mariano Azuela, se diera a conocer por fin. Sin embargo, para ese entonces el escritor ya se ha aislado, y su gran novela todavía no es redescubierta. Es hasta 1925 cuando se reedita Los de abajo (1916), y comienza la gran polémica alrededor de la olvidada obra. Este es el comienzo del apogeo de la novela de la revolución que entra en auge a finales de la década. Sin embargo, existen causas históricas, políticas y sociales mucho más relevantes que de hecho propician la búsqueda y redescubrimiento de esta obra, y asimismo provocan el período más prolífico del género.

Adalbert Dessau (1967) asegura con gran acierto que el desarrollo de la novela de la revolución está en estrecha dependencia con el desarrollo de las masas revolucionarias. Estas se encuentran ocupadas en plena lucha armada durante la primera década del siglo. Y aún a través de los veinte

diversos acontecimientos civiles, religiosos, políticos y económicos mantienen al pueblo en turbulencia, lo que provoca la toma de posiciones en el ámbito literario del país.

Desde el comienzo de esta década, los asesinatos de Emiliano Zapata en 1919 y de Francisco Villa en 1923 alteran los ánimos socio-políticos y literarios. Sin embargo, el gobierno de Plutarco Elías Calles define el caótico ambiente nacional a todos niveles, y es la inspiración contundente para la novela de la revolución. Este antiguo carrancista ocupa la presidencia de 1924 a 1930, al ser elegido sucesor de Alvaro Obregón por el mismo Obregón. Calles ocupa oficialmente la silla presidencial durante los años mencionados, pero desafortunadamente sigue dirigiendo México por varios más (hasta 1934) a través de mandatarios peleles quienes él mismo coloca. Esta etapa política poscarrancista es una de las más tumultuosas y vergonzosas de la realidad política mexicana. La fase callista es caracterizada por una tremenda corrupción, favoritismo, intriga y asesinato que Calles provoca y dirige para mantenerse detrás del telón en el poder absoluto en todos los ámbitos nacionales.

A grandes rasgos, el gobierno callista en su afán de llevar al país hacia un desarrollo capitalista, hace fuertes cambios que afectan a los terratenientes representados por la iglesia. Así, en la segunda parte de la década comienza otra guerra civil, la guerra cristera, cuando todavía no se apaga por completo la revolución comenzada desde 1910.

Aunado a esto, la situación se empeora debido a los intereses extranjeros hacia el petróleo mexicano, la crisis económica capitalista, y el final viraje de Calles a dicho capital extranjero. Para colmo, en donde Calles también tiene un papel crucial, en 1927 se asesinan a los generales Francisco R. Serrano y Arnulfo R Gómez, candidatos opositoristas a la reelección de Alvaro Obregón,

De esta manera, con los ánimos políticos y sociales tan candentes, la ya existencia de un público lector, el enorme interés político y literario de dicho público, y las bases literarias que el olvidado Azuela ha puesto desde la década anterior, la novela de la revolución entra en su apogeo.

Varias de las futuras novelas de la revolución aparecen primero en los principales periódicos capitalinos a mediados de la década. Los factores que influyen en la prensa para la publicación de historias sobre la revolución son claves. La gran inmigración de la provincia a la capital y la proletarización de las masas durante los veinte producen un público lector mucho más extenso que el de la década pasada. Así, los periódicos exhortan a los escritores para que se den a la tarea de producir sobre el tema, y pronto aparecen por primera vez en forma de folletín varias de las futuras novelas de la revolución. Entre los principales órganos periodísticos se encuentra El Nacional, que publica las memorias de la guerra del general Francisco Urquiza. También, El Universal saca semanalmente una historia sobre la revolución escrita por Rafael Muñoz. Del mismo modo, en

este periódico aparecen por primera vez las memorias de Martín Luis Guzmán antecesoras de El águila y la serpiente (1928). Asimismo, El Gráfico publica diariamente "La novela de la vida diaria" de Gregorio López y Fuentes.

Aunque esporádicamente, también se han publicado unas cuantas novelas de la revolución (o nacionalistas por lo menos) a lo largo de esta década de los veinte. Mariano Azuela, por ejemplo, publica La malhora (1923) que es una novela vanguardista, y luego La luciérnaga (1926) que intenta evaluar (al igual que la novela proletaria) la situación socio-política del país. Asimismo, en seguida de los asesinatos de los dos personajes políticos mencionados, el jalisciense escribe El camarada Pantoja (1927) que es publicada años después en una versión recortada. Por otro lado, también a principios de la década otros escritores producen un par de obras inspiradas en el asesinato de Francisco Villa: Memorias de Pancho Villa (1923) de Rafael Muñoz, y Pancho Villa, una vida de romance y de tragedia (1924) de Teodoro Tórres.

A finales de esta década convulsiva, Martín Luis Guzmán abre la prolífica segunda fase de la novela de la revolución con sus obras El águila y la serpiente (1928) y La sombra del caudillo (1929). Guzmán y muchos otros novelistas proponen variadas perspectivas sobre la revolución. La atención literaria sobre la fase bélica del movimiento social es suplantada por una confrontación literaria con los problemas políticos del país. La literatura entonces se

utiliza como arma social y política, y pasa a ser una especie de plataforma de debate político.

En este movimiento literario que cesa a mediados de la década de los treintas participan escritores revolucionarios pequeño burgueses, burgueses, comunistas y aun enemigos de la revolución. No obstante, es importante recordar que la mayoría de las ideas presentadas en estas obras pertenecen al primer grupo, ya que casi todos los escritores provienen de la burguesía mexicana. Así pues, participan primero antiguos maderistas que protestan en contra de la reelección de Obregón y de los asesinato de Gómez y Serrano, dentro de los que sobresalen Azuela y Guzmán. También se incorporan algunos autores que abogan por la clase obrera, y en este grupo se destaca la figura de José Mancisidor. Asimismo, entran a la polémica escritores contrarrevolucionarios ultra conservadores como Jorge Graam. Y del mismo modo, participan autores nacionalistas que representan al PNR (Partido Nacional Revolucionario) y al gobierno, y aquí destaca la figura de Gregorio López y Fuentes.

La novela autobiográfica

Algunas de las narrativas de la revolución resultan una transposición literaria de recuerdos personales o una representación de las luchas armadas, pero otras de estas obras son también una reproducción e interpretación literaria de la revolución mexicana. La mayoría de los novelistas de la revolución provenientes de la pequeña burguesía provinciana se dedican a la novela autobiográfica,

ya sea que se trate de crónicas autobiográficas, narraciones de experiencias o novelas autobiográfico-históricas. Entre estos escritores sobresalen: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nelly Campobello, María Luisa Ocampo, José Rubén Romero, Rafael Muñoz, José Vasconcelos, Agustín Vera, Francisco L. Urquiza, y Miguel, N. Lira. En esta productiva fase analizamos dos obras autobiográficas que son las que predominan en dicha etapa. La primera es la novela más representativa del escritor chihuahuense Martín Luis Guzmán, y resulta la segunda narrativa más famosa dentro del género en general. La segunda novela autobiográfica que estudiamos es de la escritora Nelly Campobello, y es muy relevante para nuestro análisis de la mujer revolucionaria.

El águila y la serpiente (1928)

Además de inaugurar la narrativa político-social, la crítica en general cree que las obras de Martín Luis Guzmán son los ejemplos más logrados del testimonio autobiográfico. A pesar de que esta novela sigue el mismo patrón que comienza Mariano Azuela, no cabe duda de que sobresale dentro de todas las demás obras de su generación. Esto se debe no sólo a que hace una interpretación del movimiento social sino que a nuestro juicio es debido principalmente a su cautivante prosa insertada en una estructura de cuadros de costumbres. La narración nos atrapa de tal modo y es tan convincente que es a veces difícil percibir la tenue línea entre Historia y literatura. El narrador/escritor es actor y testigo en la revolución, y él mismo es un personaje en la

obra. A El águila y la serpiente (1928) se le ha considerado como documento histórico, novela, biografía, testimonio y alegato personal, como le llama el crítico mexicano José Luis Martínez (Rodríguez, 1974). Y en efecto, Guzmán confiesa dicha conexión:

El retrato de sus hombres y la pintura de sus escenas, urdidos los unos con las otras y tramando todo mediante un procedimiento tal que, dando unidad al conjunto y liberándolo de ser historia, o biografía, o novela, le comunique la naturaleza de los tres géneros en proporción bastante para no restar fuerza al principio creador, ni verdad sustantiva a lo creado. (Castro, 1960, 204)

A pesar de lo anterior, nos parece a veces que la novela hace más hincapié en la descripción de los personajes que en el contexto histórico que los rodea. Pero de cualquier forma, esta galería de magníficos perfiles físicos y psicológicos de personajes revolucionarios es presentada en la novela a través de pasajes ordenados cronológicamente que comienzan en 1913 y acaban en 1915. Esto es, desde el forzado exilio revolucionario a Cuba y los Estados Unidos durante la fase huertista hasta que se deshace el gobierno de la Convención. Guzmán es uno de los revolucionarios intelectuales que se revelan en contra de Venustiano Carranza, se une a Francisco Villa y después a Eulalio González. Por lo tanto, el discurso predominante en

la novela es anticarrancista. Sin embargo, la médula de dicho discurso es una fuerte crítica hacia los conductores de la revolución en general, y una denuncia a la imposibilidad de llevar a cabo la esencia moral fundadora del movimiento social. Esto último debido a la corrupción, violencia y personalismo de la mayoría de las esferas del movimiento tan presentes a través de la obra:

La Revolución, noble esperanza nacida cuatro años antes, amenazaba disolverse en mentira y crimen. ¿De qué servía que un pequeñísimo grupo conservara intactos los ideales? Por menos violento, ese grupo era ya, y no dejaría de ser, el más inadecuado para la lucha; lo cual, por si solo, convertía a la Revolución en un contrasentido: el de encomendar a los más egoístas y criminales un movimiento generoso y purificador por esencia. (Guzmán, 1960, 400)

Ahora bien, no obstante lo magnífico de esta pieza literaria a nivel artístico, el discurso revolucionario de Guzmán es un tanto contradictorio por lo que ha levantado mucha polémica a través de los años. El escritor se coloca a él mismo y a su círculo de la Convención como el único grupo honesto y verdaderamente revolucionario. Sin embargo, algunos críticos, como Rodríguez Coronel (1974), afirman que la obra de Guzmán sólo destaca los intereses de un núcleo intelectual pequeño burgués oportunista (el del autor) que intenta arrebatarse la revolución a la burguesía que apoya

el movimiento campesino. Y en efecto, algunos desconcertantes pasajes en la novela reflejan claramente a un escritor burgués que no se identifica verdaderamente con la esencia primaria de la revolución de igualdad social y reivindicación del pueblo explotado. El par de ocasiones que la novela se refiere al campesino revolucionario se palpa la tremenda distancia que separa al escritor del pueblo:

...Chapoteando en el lodo, perdidos en la sombra de la noche y de la conciencia, todos aquellos hombres parecían haber renunciado a su humanidad al juntarse. Formaban algo así como el alma de un reptil monstruoso, con cientos de cabezas, con millares de pies, que se arrastrara, alcohólico y torpe, entre las paredes de una calle lóbrega en una ciudad sin habitantes... (Guzmán, 1960, 260)

Otro pasaje de los mejor logrados artísticamente en la obra enfatiza con mayor fuerza la ambigüedad del discurso revolucionario de la obra y la profunda desconexión del autor con el núcleo del movimiento. En este caso se trata específicamente del sector más honorable de la revolución, los soldados zapatistas:

Eufemio subía como un caballerango que se cree de súbito presidente. Había en el modo como su zapato pisaba la alfombra una incompatibilidad entre alfombra y zapato, en la manera como su mano se apoyaba en la barandilla, una incompatibilidad

entre barandilla y mano. Cada vez que movía el pie, el pie se sorprendía de no tropezar con las brenas; cada vez que alargaba la mano, la mano buscaba en balde la corteza del árbol o la arista de la piedra en bruto. Con sólo mirarlo a él, se comprendía que faltaba allí todo lo que merecía estar a su alrededor, y que para él, sobraba cuanto ahora le rodeaba.

(Guzmán, 1960, 391)

Ahora bien, ahondando la contradicción de la risible posición en la que Guzmán desconoce por completo la participación de las masas campesinas en la revolución, resulta aún más desconcertante la profunda admiración que el escritor siente por Francisco Villa. Guzmán confiesa que el caudillo no es la respuesta para llevar a cabo los principios regeneradores de la revolución, pero cada vez que aparece o es mencionado el carismático guerrillero es representado como un hombre cabal, inteligente, ameno y aun bondadoso. Uno de los pasajes más sobresalientes sobre Villa, refleja todo lo anterior. El narrador escucha extasiado de admiración, al igual que sus compañeros Llorente y Vasconcelos, una anécdota que el mismo Villa les cuenta en la que tuvo que huir de los federales por varios días sin dormir cargando a su compadre y amigo Urbina a quien el agotamiento había vencido:

... Huyendo una vez con mi compadre Urbina descubrí que el sueño es lo más extraño y profundo de

cuanto existe... Mi compadre dormía profundamente, tranquilamente. Dormía en tal forma, que todo en él era sosiego y paz. Me parecía mentira, mientras lo miraba dormir, que durante los ocho días anteriores varias veces hubiéramos estado próximos a que nos mataran o nos cogieran presos. Lo veía y se me figuraba que estaba yo soñando entonces, o que había soñado lo de antes. Su resuello era parejo; su cara, la de un hombre que nunca hubiera pasado sobresaltos... Me aterró la paz de dormir, contrapuesta en todo a la lucha a muerte en que estábamos metidos desde hacía años, sabía Dios por qué... Aquella fue la jornada más dura de mi vida. Necesitaba ir metiéndome por las peores quebradas, para despistar a los rurales y al mismo tiempo cuidar que en los pasos difíciles mi compadre no se hiriera contra las peñas o los troncos... Cuando bajé del caballo a mi compadre, su cara estaba negra de polvo y congestionada. Sin embargo, seguía durmiendo con reposo... Desensillé. Me tumbe en el suelo... Me dormí...

(Guzmán, 1960, 377-379)

Por su parte, la imagen de la mujer en El águila y la serpiente (1928) es proyectada mínimamente. Ninguno de los protagonistas, o de las decenas de personajes masculinos descritos con minuciosidad, o aun de los personajes varones

que participan una sólo vez en la obra juegan un papel tan insignificante como los que les toca desempeñar a los pocos personajes femeninos que aparecen apenas en el texto.

Dichos personajes participan en la novela en ocho pasajes, de los cuales únicamente hablan en tres ocasiones. Además, uno sólo de ellos posee, aunque débil, un perfil psicológico. En la mayoría de los casos la presencia de la mujer en la novela se resume únicamente a una mención, a una descripción física, o a una simple referencia "femenina" negativa de una sólo línea. Resulta difícil de creer que Guzmán no incluya por lo menos a un personaje femenino completo, tomando en consideración su polifacético andar revolucionario, en el que tuvo que haber conocido a mujeres que jugaron un papel relevante en la revolución.

El capítulo "Prisión de políticos" dedica una sección completa a dos personajes femeninos, lo que es mucho en la novela. Sin embargo, y a pesar del dulce esmero que pone el escritor/narrador en la descripción, es la única vez que aparecen dichos personajes por lo que no sabemos nada de ellos más que son mudos e irrelevantes para la trama de la novela. Así pues, y a pesar del ahínco minucioso e intensamente poético con el que el narrador evoca a estas dos hermosas mujeres, se trata al fin y al cabo tan sólo de una descripción física. De hecho, del segundo personaje no se conoce ni el nombre, únicamente que es "la hija de..."

La hora patética era la cotidiana aparición de doña Amanda Díaz de De la Torre, que venía a ver a su

esposo... Llegaba siempre en coche de bandera colorada, irradiando de toda su persona -lo sentíamos desde el momento en que su pie apuntaba al suelo- una atmósfera de melancolía serena y honda que nos cautivaba, nos asía, nos hipnotizaba... Su bello rostro de india, oculto en parte por el sombrero airoso y sencillo , no acusaba huellas de dolor ni de tristeza solo una tranquila dignidad, consciente, melancólica, y tan afirmativa , que algo de ella se quedaba en el aire y en todas las cosas... (Guzmán, 1960, 348)

La hora dionisiaca era la aparición diaria y matutina, de la hija de uno de los generales huertistas que estaban presos... Llegaba como la primavera; encendiendo la vida y sus ansias más recónditas... Caminaba con una extraordinaria cadencia de ritmos suaves, sinuosos, flexibles en torno a puntos de fijeza vital. Cruzaba el paso con tal arte, que sus pies, con riquísimos juego de tobillos, iban colocándose alternativamente a lo largo de una línea única. Aquella audacia del andar repercutía primero en la cintura y luego arrancaba de allí en finísimas ondulaciones que invadían el talle, el cuello, la cabeza -bellísima cabeza, bellísimo cuello, bellísimo talle-, hasta refluir en el balanceo que subía también de los brazos. (Guzmán, 1960, 349)

Ahora bien, de las tres ocasiones en que las mujeres hablan un poco en la novela, en dos de ellas ni se trata de un personaje en particular sino de un grupo. El primer

ejemplo es el de unas esposas desesperadas que imploran a unos villistas para que se les perdone la vida a sus esposos, y por supuesto no son escuchadas. A pesar de que en el segundo ejemplo se dedica un subtítulo a los personajes femeninos que participan y no obstante la gracia de la narración, la realidad es que también el papel de estas mujeres es irrelevante, casi mudo y negativo. Se trata de un grupo de muchachas casaderas de un pueblecito llamado Magdalena, a donde llegan Carranza y su séquito de oficiales. La imagen proyectada de estos personajes femeninos sin identidad ni desarrollo se resume como en otros casos al de un objeto sexual, pero en este caso fácil y vulgar. Las chicas del pueblecito se enfrentan a otro grupo de mujeres quienes intentan robarles el "privilegio" de ofrecerse a los revolucionarios recién llegados, pero luego ambos grupos sirven a los felices machos:

¿Quién de nosotros propuso aclarar inmediatamente, prometiéndose tal vez mayores horizontes, cuáles éramos los casados y cuáles los solteros? Ello fue. Pero las muchachas no lo toleraron de ningún modo. -No, no -las oímos decir en el acto. Con unanimidad profusa, parlanchina-. Eso no queremos saberlo, ni nos importa. Solteros o casados, para nosotras igual valen. Ya sabemos que de los dos o tres días que han de permanecer aquí no saldrá ningún matrimonio. Seamos, pues, buenos amigos y divirtámonos sin tomarnos demasiado en serio.

(Guzmán, 1960, 240)

Finalmente, el único personaje femenino con voz y un perfil psicológico resulta obviamente el más relevante de la novela. "La bella espía" es el título de la sección dedicada a dicho personaje en el primer capítulo. Se trata de una espía huertista estadounidense que aunque habla poco, todo el primer capítulo gira en torno a ella. Desafortunadamente también se trata de un personaje negativo, ya que "la hermosa americana" sin nombre es una mujer materialista, deshonesto y tonto. Primero, su plan es descubierto por los revolucionarios mexicanos protagonistas. Poco después, la engatusan con la promesa de un matrimonio millonario con uno de ellos, y la hacen renunciar a sus deberes policíacos. Y finalmente, antes de llegar a los Estados Unidos se deshacen de ella de una manera aún más risible:

-¿Qué se propone el doctor vistiéndose a estas horas con gusto tan ridículo? Cualquiera diría que va a un entierro. ¡Entierro! Esta palabra me iluminó. Respondí sin pestañear: -Justamente en esto está lo grave: en lo del entierro.

-¿En lo del entierro?

-Ni mas ni menos. Pero como no ha de escucharme usted, sobra que diga nada.

-¡Oh, oh! Diga, diga...

-Pues ha de saber usted que el doctor Dussart, según el mismo cuenta, tuvo un amigo que ejercía sobre él gran ascendiente. Aquel hombre, de costum-

bres exquisitas, pero de terribles pasiones, fue tremendo protagonista de tremendas tragedias, y siempre que relataba episodios de su vida acababa aconsejando a sus amigos que nunca descuidaran de proceder como él. "Porque deshacerse de una dama cuando la dama lo merece, no es acto punible si saben guardarse las formas. Entonces el perdón de Dios es precedido por el de los hombres. El matador de mujeres justiciero y con talento debe llegar hasta su víctima con el mismo severo ademán con que concurriría a sus funerales...

Ella palideció y me preguntó toda nerviosa:

-¿Está usted hablando en serio?

-Ni en serio ni en broma. Pero óigame usted lo más en serio posible: más vale dejar en paz al doctor...

(Guzmán, 1960, 221).

Cartucho (1931)

Las únicas dos escritoras sobre la revolución en esta segunda fase del género son Nelly Campobello y María Luisa Ocampo, pero sólo analizamos detenidamente a la primera por encajar mejor en los dos puntos primordiales del presente trabajo. No obstante, queremos enfatizar que Bajo el fuego (1947) de Ocampo es un original ejemplo de la novela de la revolución, en el sentido de que la escritora/narradora/protagonista es una mujer. Sin embargo, y a pesar de que la novela captura la atención del lector desde el primer capítulo de este bildungsroman, no hay nada nuevo tocante a

la imagen de la revolución o de la mujer revolucionaria. De cualquier modo, la imagen de la revolución es patente en la novela tanto en su aspecto sublime como en el crítico. El padre revolucionario de la niña-narradora (rico hacendado) llega a comandante en las fuerzas de Emiliano Zapata. En su mayor parte, la trama de la obra gira al rededor de sus juegos infantiles y en el claustro del hogar, por lo que le es imposible a ella y a las demás mujeres de la familia participar de alguna forma en la revolución.

Por otro lado, Cartucho (1931) de Nelly Campobello tiene las características positivas de la obra anterior, y otras claves para los temas centrales en cuestión. La gran innovación de esta obra es exactamente que es la más completa perspectiva femenina sobre la revolución. La novela es escrita por una autora, tiene dos protagonistas femeninos, y la narradora es la niña y su madre revolucionaria. Además, a pesar de que la novela no presenta de ningún modo todas las facetas de la mujer durante la revolución, sin duda es también la más representativa tocante al papel de la mujer en el movimiento social. Además, Cartucho tiene todos los demás rasgos estilísticos de la etapa en cuestión. De esta manera, la galería de personajes y sucesos revolucionarios a través de la novela son proyectados por medio de una serie de cuadros rápidos. Asimismo, la trama cuenta las vivencias revolucionarias de la autora cuando niña, e intenta hacerlo

desde ese punto de vista de la entonces niña de no más de nueve años.

Nellie Campobello nace en 1913, y el contexto histórico de sus breves relatos pertenece a la época en que las fuerzas villistas se enfrentan con las carrancistas (1916-1920). Por lo tanto, concluimos que sus anécdotas pertenecen a muy temprana edad, y que por lo tanto una buena parte de ellas las escucha de los testigos de la contienda; su madre principalmente. La autora confiesa que aún guarda las notas sobre lo que ve o le cuentan, y que lo escribe a los nueve o diez años de edad cuando su tía le enseña a leer (Magaña, 1974). La madre de la autora fallece cuando la niña tiene unos ocho años, y Nellie se muda a la Ciudad de México con su padre, su tía y sus hermanos.

Es obvio que el estilo narrativo de Cartucho (1931) tiene la influencia de la escritora adulta. No obstante, se nota el esfuerzo de Campobello para contar la revolución en la forma que ella la percibe cuando pequeña. Quizá por esta razón sea que Antonio Magaña Esquivel (1974) cree que a ratos el estilo narrativo de la obra peca de ingenuidad y aun de antiliteratura. Asimismo, creemos que el aire onírico, que el mismo crítico elogia en el texto de Campobello, está del mismo modo relacionado con el hecho de que se trata de una narración autobiográfica sobre recuerdos infantiles.

Por su parte, Antonio Castro Leal (1960) describe a estos recuerdos infantiles de una manera un poco superficial

o hasta simplista: como escenas campestres y paisajes tranquilos alrededor de la mansión familiar, o relaciones con vecinos en una zona urbana, o retratos psicológicos de los miembros de la familia como en los daguerrotipos. En contraste, Magaña Esquivel (1974) afirma que en la presente obra no hay localismos coloridos ni anécdotas circunstanciales como existen en las otras novelas de la revolución. Creemos que Magaña palpa mejor la esencia de la novela, visto que el mundo predominante a través de Cartucho lo simboliza su título: matar o morir. Además, "Cartucho" también es el nombre del primer personaje revolucionario que abre la obra, lo que convierte doblemente al término en un sinónimo de las palabras revolucionario o revolución. Matar o morir representa el pan de cada día en la vida de Nellie y su familia en el norte de México durante aquella época.

Por lo tanto, la imagen de la revolución en esta novela es predominantemente de dolor, de violencia y sobre todo de muerte. Sin duda estos tres elementos son los protagonistas en los diversos relatos infantiles de la autora-narradora. Casi todos los revolucionarios que aparecen a lo largo de la obra lo hacen para desaparecer de pronto y para siempre, ya sea que son torturados, fusilados o muertos en batalla. Es muy interesante también percatarse que la perspectiva de la joven narradora no denota ninguna sorpresa, sufrimiento o temor hacia el horror que describe. En este sentido, algunos relatos parecen muy exagerados. Sin embargo, necesitamos poner en perspectiva que esta niña no conoce

otro mundo, de manera que cuenta su vida cotidiana con una naturalidad fría y aun siniestra en cualquier otro contexto:

... Vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. "Oigan, ¿qué es eso tan bonito que llevan? Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. "Son tripas", dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír son tripas, nos pusimos junto a ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punto. "Tripas, ¡qué bonitas! ¿Y de quién son?, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. "De mi general Sobarzo, dijo el mismo soldado; las llevamos a enterrar al camposanto."

(Campobello, 1960, 941)

A pesar de la proyección de este mundo brutalmente crudo y violento, el movimiento social es reflejado de una manera muy favorable. De hecho, es de las novelas de la revolución que proyectan al movimiento más positivamente. La misma autora ataca fuertemente la negativa visión revolucionaria que Mariano Azuela refleja en sus obras, acusándolo de mentiroso y muy exagerado (Rodríguez, 1974). En esta historia, toda la familia Campobello es ferviente admiradora y seguidora de las fuerzas villistas, y esto es

patente a través de la obra. Es claro que la crítica siempre es para la contrarrevolución federal:

Habían sitiado Parral. Villa defendía la plaza.

Regados en los cerros, los soldados resistían el ataque. Los rumores: "Matan, saquean, se roban a las mujeres. Queman las casas..."

El pueblo ayudaba a Villa. Le mandaba cajones de pan a los cerros, café, ropas, vendas, parque, pistolas, rifles de todas marcas. Las gentes, con su vida, querían evitar que entraran los bandidos (Campobello, 1960, 953).

Además, la mayoría de los perfiles revolucionarios que desfilan a través de la obra, con una o dos excepciones, son hombres bondadosos e inteligentes, tremendamente dedicados a la causa sublime aunque inevitablemente violenta. Desde el primer personaje masculino que abre la novela, se pueden vislumbrar los rasgos humanitarios tan favorables que les brinda la narradora:

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias... Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que él era un cartucho por causa de una mujer. Jugaba con Gloriecita y la paseaba a caballo... A Gloriecita le limpiaba los mocos y con sus pañuelos le improvisaba zapatitas. Una tarde la agarró en

brazos. Se fue calle arriba. De pronto se oyeron balazos. Cartucho, con Gloriecita en brazos, hacía fuego al Cerro de la Cruz... Había hecho varias descargas cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho. Se había quedado disparando su rifle en la esquina.

(Campobello, 1960, 929)

Asimismo, sobresalen las importantes figuras de cinco caudillos revolucionarios que aparecen más de una vez a través de la novela: Nicolás Fernández, Pablo y Martín López, Elías Acosta, y por supuesto Francisco Villa. Se enfatizan todos estos personajes como los Centauros de Chihuahua a través de la obra, no sólo a Villa, pero sin duda Villa es la figura más venerada en esta novela y en la mayoría de las novelas de la revolución:

... Los villistas eran un solo hombre.

La voz de Villa sabía unir a los pueblos.

Un solo grito era bastante para formar su caballería. (Campobello, 1960, 930)

Como ya mencionamos, en la mayoría de los casos de la novela, los salvajes, saqueadores, ignorantes y traidores son los soldados carrancistas. Sin embargo, a pesar de lo anterior y de la generalizante visión humanista y positiva revolucionaria en el texto, existe un pasaje en la novela en donde se refleja el lado negativo de los rebeldes:

El Peet le dijo a mamá: "ya se fueron todos, acaba-

mos de fusilar al chofer de Fierro, y en el camino nos fue contando bastantes cosas; dijo: El general Fierro me manda matar porque dio un salto el automóvil y se pegó en la cabeza con uno de los palos del toldo... está bueno, voy a morir, estamos en la bola...' La tristeza que siento es que cuando cayó, todavía calientito, no se acabaría de morir, cuando los hombres se abalanzaron sobre él y le cortaron los dedos para quitarle dos anillos, y como traía buena ropa, lo encueraron al grado que no le dejaron ni calzoncillos. Si viera que ladrones son. Siento vergüenza de todo", dijo el Peet, afirmándose en un gesto de tristeza.

(Campobello, 1960, 944-45)

Tocante a la imagen de la mujer en la novela, el hecho de que es escrita por una mujer hace claramente una gran diferencia en la representación general de la misma. Dichos relatos narrados por una niña, y escritos con una perspectiva revolucionaria femenina (de la escritora adulta), reconocen varios de los papeles activos que juegan las mujeres en la revolución. La madre de la autora-narradora es el personaje que juega estos nuevos papeles en la literatura de la revolución. Primeramente, se trata de un personaje revolucionario activo y valiente. Ella es patrocinadora del movimiento ya que la familia Campobello tiene dinero. También el personaje tiene un discurso efectivo y lo usa constantemente para defender tanto a sus

hijos como a otros revolucionarios. Asimismo, desempeña también el papel de amiga y anfitriona regular de cabecillas revolucionarios, entre los que se encuentra Villa. Y finalmente, juega también las varias facetas que desempeñan las tradicionales soldaderas: enfermera, cocinera, madrecita de ocasión, pero sobre todo como madre de revolucionarios. No obstante, es obvio que hasta el tradicional papel de madre revolucionaria lo desempeña la protagonista en una forma muy diferente a la que aparece comúnmente en otras narrativas de la revolución:

Mamá se fue a buscar a su hijo, de trece años. Me pegué a su falda... Mamá se fue a hablar con el jefe de las armas, que estaba furioso; tan alto y colorado, tenía cara de luna llena... se paseaba furioso, y nada más decía: "Fusílenlos luego, luego" y firmaba... Aquello era un hormiguero. "Me voy al cuartel general, porque me fusilan a mi hijo, Virgen del socorro, mi hijo"... Ya estaba mamá hablando con el jefe de las armas. "Un telegrama al general; ¿lo pongo en el acto?" "¿Cómo sabe usted donde está Villa?, dijo, "Nadie lo sabe; ni nosotros, que somos villistas"... Mamá no lloraba ni había preguntado por qué tenían a mi hermanito... Mamá pidió ver a su hijo y se puso a platicar con el... En eso entró el chapo Marcelino y se escandalizó de ver a mamá allí. Formó una gritería en preguntas y se metió en el acto a hablar con el jefe. Salió con un papel en la mano y se lo enseñó a mamá y le dijo: "Está seguro,

yo mismo lo voy a llevar."... A los dos días hizo una bolsa de dinero, una reliquia grande y se fue, para embarcar a su hijo. Volvió sola.

(Campobello, 1960, 954-55)

En dos pasajes de la obra se sugiere que Francisco Villa es el padre de uno de los hijos de la protagonista. Sin embargo, y a pesar de la gran admiración que siente por el jefe guerrero, también es leal amiga y anfitriona de varios otros oficiales revolucionarios, aun los que sienten celos del caudillo:

Bustillos había nacido en San Pablo de Balleza. Siempre que venía a Parral traía con él dos o tres amigos y llegaban a la casa a ver a mamá. Platicaban de la revolución. Al coronel Bustillos le encantaba ver cómo mamá se ponía enojada cuando decían la menor cosa acerca de Villa. El coronel Bustillos no odiaba al jefe -como él le decía- pero nunca le gustaba oír que lo elogiaran; él creía que Villa era como cualquiera y que el día que le tocara morir, moriría igual que los otros. (Campobello, 1960, 930)

Igualmente contraria a la tradicional imagen femenina que aparece esporádicamente en las demás novelas de la revolución, este personaje activo y valiente patrocina la causa de varias maneras. Además de la monetaria, protege a cualquier rebelde como si fueran sus propios hijos explotando el efectivo discurso verbal que posee:

Mamá en persona habló con el presidente municipal; y pidió, suplicó, imploró; si estas palabras no son bastantes para dar una idea, diré que mamá, llorando por la suerte que les esperaba a los heridos, anduvo personalmente pagando gente para que le ayudaran a salvar a aquellos hombres, trasladándolos al Hospital de Jesús, de las monjitas de Parral. El presidente le dijo a mamá que se metía a salvar unos bandidos; ella dijo que no sabía quienes eran. "En este momento no son ni hombres", contestó mamá. Al fin le dieron unas carretillas y se pudieron llevar a los heridos al hospital; en tres horas se hizo el trabajo. Mamá se fue muy cansada a la casa. (Campobello, 1960, 952-53)

También, este fuerte personaje desempeña el imprescindible papel de enfermera en los hospitales norteros. Al igual que en casi todas las demás andanzas revolucionarias de esta mujer, su hija es testigo presencial de los tristes, violentos sucesos bélicos. En este caso, como en varios otros, la niña narradora participa gustosa y ayuda a su madre:

Mamá me dijo que le detuviera una bandejita; ya iba a curar. Orita le tocó un muslo; apestaba la herida; la exprimía; y le salían ríos de pus; el hombre temblaba y le sudaba la frente. Mamá dijo que hasta que no le saliera sangre no lo dejaba; salió la sangre y luego le pusieron un algodón

mojado en un frasco y lo vendaron. Vino una cabeza, una quijada, como seis piernas más, y luego un chapa que tenía un balazo en una costilla; este hombre hablaba mucho; un vientre grave de un ex general que no abría los ojos; otro clareado en las asentaderas. Curó catorce; yo le detuve la bandeja. Mamá era muy conocida de la gente que sufría... Yo sentía un orgullo muy adentro, porque mamá había salvado aquellos hombres. Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser útil en algo...

(Campobello, 1960, 952, y 953)

Finalmente, de una forma realista y no muy favorable, la obra de Campobello le da un espacio al papel de tantas mujeres guerrilleras que mueren en la línea de fuego, o son encarceladas, torturadas y fusiladas al igual que cualquier otro soldado. Como ya mencionamos, varias de estas mujeres llegan a tener grados militares altos, y dirigen sus propios batallones. En este caso, aparece en la obra la figura histórica de la coronela villista Nacha Ceniceros. Probablemente por la tentativa del punto de vista infantil, el personaje es un poco ambiguo. De tal manera que no se sabe si Ceniceros asesina a su hombre por celos, o si lo mata accidentalmente; aunque esto último resulta difícil de creer. Es probable también que la escritora esté utilizando un fuerte sarcasmo (como lo hace en otras ocasiones), al narrar esta anécdota como la entiende de niña:

Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas. Había estado llorando al recibir consejos de una soldadera vieja. Se puso en su tienda a limpiar su pistola, estaba muy entretenida cuando se le salió un tiro. En otra tienda estaba sentado Gallardo junto a una mesa, platicaba con una mujer; el balazo que se le salió a Nacha en su tienda lo recibió Gallardo en la cabeza y cayó muerto. -Han matado a Gallardo mi general. Villa dijo despavorido:-Fusílenlo. -Fue una mujer. -Fusílenla. -Nacha Cenicerros. -Fusílenla. Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga... (Campobello, 1960, 935)

La novela proletaria

A finales de la década de los veinte, el movimiento obrero en México ha madurado notoriamente en comparación de principios de la década. Ya independizado de la pequeña burguesía obregonista, y consciente como clase social, se incorpora también al debate socio-político literario de la época. Los principales organizadores del movimiento literario proletario, que es uno de los dos grupos del PNR, son los escritores Othon Díaz y Carranca y Trujillo. Sin embargo, luego se les unen escritores más reconocidos como José Mancisidor y Mauricio Magdaleno, pero el primero es el principal exponente revolucionario de la novela de la revolución de contexto obrero y campesino.

José Mancisidor también milita activamente a varios niveles en el mismo movimiento literario proletario. A principio de los años treintas forma el conocido grupo de Jalapa, al que se unen poco después los escritores José Rubén Romero, Rafael Felipe Muñoz y el grupo de intelectuales dirigido por Muñoz Cota. Así nace la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de donde sale el órgano llamado Frente a Frente que desempeña un papel social muy relevante entre 1935 y 1938. LEAR organiza congresos y discusiones sobre diversos temas sociales y políticos, y da a conocer a los obreros y campesinos la literatura, ideología y arte revolucionarios.

El período más importante para el movimiento obrero mexicano es durante los años de 1927 a 1936. La clase obrera no es en esta etapa nacional el único sector revolucionario, pero está en su apogeo, por lo que atrae mucho a los escritores progresistas. Esto es lo que provoca el nacimiento de una literatura revolucionaria de tendencias proletarias en donde José Mancisidor es el máximo exponente. Se producen varias novelas basadas en la lucha de clases, en donde por supuesto la clase obrera es la protagonista. Sin embargo, la publicación de dichas obras es muy restringida debido obviamente a su contenido revolucionario socialista. El periódico El Nacional organiza en 1930 un concurso de novelas revolucionarias, y la respuesta es inmediata. Desafortunadamente, y a pesar de que compiten sesenta manuscritos, ni siquiera la novela ganadora, Chimeneas, se

publica hasta 1937 durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. En general, únicamente se imprimen unas cuantas de dichas obras revolucionarias durante los treintas, por lo que la mayoría no se pueden conseguir hoy en día. Las únicas narrativas de tendencia proletaria que se pueden estudiar en el presente son: Chimeneas (1930) de Gustavo Ortiz Hernán, La ciudad roja (1932) de José Mancisidor , y Mezclilla (1933) de Francisco Sarquis. Analizamos la obra de José Mancisidor para entender mejor el movimiento literario proletario en general, ya que este es la figura principal.

Para especialistas en la materia como Rogelio Rodríguez Coronel (1974), la novela de la revolución de José Mancisidor es menospreciada por la crítica debido precisamente a que su trabajo es uno de los pocos verdaderamente revolucionarios dentro del género. Interesantemente, este escritor también se diferencia del resto en que no tiene esa amarga postura crítica hacia el movimiento. En cambio, y lo encontramos mucho más productivo, Mancisidor analiza las raíces de la deformación social, las contradicciones del movimiento, y muy relevantemente también sus resultados. De esta forma, creemos que la crítica mexicana no se ha ocupado como es debido del análisis de este estupendo trabajo porque no le conviene. Esto es, porque casi todos en dicho sector literario conservador pertenecen a la clase que toma el poder cuando la revolución se consolida y se institucionaliza; sobre todo a partir de 1940.

La ciudad roja (1932)

Esta obra es sin duda la más revolucionaria del conjunto estudiado en el presente trabajo sin llegar a extremos idealistas del movimiento, como lo hace la novela nacionalista. Primeramente, es la única obra en la que además de existir una fuerte crítica a las fallas y a los hacedores de la revolución, también se analizan y se critican los resultados del movimiento. Asimismo, de una forma muy esperanzadora, se sugieren los pasos que el pueblo explotado debe de seguir para triunfar. De esta manera, el mensaje principal de la novela es la vuelta a la lucha revolucionaria hasta lograr una verdadera revolución social en donde las clases pobres sean incluidas. En segundo lugar, la obra brinda el punto de vista del sector proletario, el cual aunque no en la misma magnitud que el campesino también tiene un papel definitivo en la revolución. La novela declara abiertamente que la revolución es un movimiento social inconcluso e insatisfactorio ya que no ha servido para nada al mejoramiento de vida de las clases pobres que lo llevan a cabo, el proletariado y los campesinos. Finalmente, la novela es un llamado apasionado y realista a la movilización proletaria, y un canto de esperanza hacia un futuro mejor en base de la acción y sacrificio presentes. La historia narrada es por demás devastadora. No obstante, la pluma maestra del autor se las arregla para de cualquier manera deleitar al lector con el contexto bañado de hermosas

descripciones y alegorías profundamente poéticas que rodea la trama.

La historia se desarrolla en Veracruz, y a pesar de tratarse de una ciudad porteña el llamado a la lucha es tanto para obreros, como para campesinos y hasta para soldados. La razón principal que motiva la organización de los trabajadores (mujeres y hombres) porteños en la obra es la situación de vivienda paupérrima, en la cual las vejaciones y desalojos por parte de los patrones son pan de cada día. El héroe en la novela, Juan Manuel, es un obrero de conciencia clara y decidida que lucha para conscientizar y movilizar a sus compañeros en busca de un futuro mejor. A las primeras muestras de protesta, se une y se moviliza la temerosa burguesía nacional en contra del proletariado como le llama continuamente el autor. Se desacredita a la organización proletaria distorsionando los hechos por medio de la prensa, manejada por todos los sectores del poder. Asimismo, surge la traición dentro del mismo naciente sindicato, pero Juan Manuel no se da por vencido. El desenlace de la obra es de esperarse. Por fin organizados y dispuestos a cualquier sacrificio, se emprende una enorme manifestación en la que participan hombres, mujeres y niños. Todos son masacrados por el ejército.

El héroe de Ciudad roja (1932), también personaje principal, explica una y otra vez a sus compañeros trabajadores (hombres y mujeres) cómo es que la verdadera revolución social no se ha llevado a cabo todavía en aquella

década de los treintas. Asimismo, elabora sobre la forma en que la burguesía nacional en el poder se ha olvidado de las masas de trabajadores y campesinos, cuando estos son el principal motivo para la lucha y la carne de cañón. También, Juan Manuel les hace ver que en realidad no ha cambiado nada después de la inconclusa revolución comenzada en 1910:

La Revolución será una vil mentira en tanto no se haya enderezado el objetivo de sus miras hacia una completa renovación social. ¡Esto es lo único que la justificaría! En esta Revolución pequeño-burguesa proletaria, hecha solamente con sangre proletaria, los primeros han satisfecho sus anhelos oportunistas, mientras que los últimos, masa desorientada aún, continúan viviendo en igual miseria que otros días...

(Mancisidor, 1932, 78)

Creemos que el mensaje general de la obra es un llamado de unión a la lucha revolucionaria de manera que la revolución social se lleve a cabo verdaderamente para todo el proletariado, y el autor incluye obreros, campesinos y soldados. Dicha exhortación es muy realista ya que reconoce y prevé otro enorme sacrificio. Sin embargo, la esperanza del protagonista (y del autor) es que esta vez si se logre el propósito revolucionario aunque el triunfo no sea inmediato:

La Revolución no se ha consumado... Ciertamente que la

sangre de las masas había abonado la simiente revolucionaria como el rocío de la mañana abona los campos fecundantes, pero ésta aún estaba por fructificar entre la furia de la lucha...

(Mancisidor, 1932, 155)

-Qué importa que la cosecha no se avecine pronto: ¡Somos solamente sembradores en los campos fecundos del futuro...

-No creo camaradas en la realidad de un triunfo inmediato, si por triunfo se ha de entender la completa coronación de nuestros anhelos. Pero nuestro ejemplo, como faro luminoso, habrá de señalar un camino seguro para el proletariado... esconder a ustedes la grandeza de un probable sacrificio, sería tanto como jugar con la inexperiencia colectiva. Empero, tras del aparente sacrificio del instante, asoma su sonrisa bondadosa la grandeza incuestionable del futuro. (Mancisidor, 1932, 190)

Por su parte, el papel de la mujer en La ciudad roja (1932) es esporádico, pero mucho más significativamente revolucionario que en todas las demás novelas del género; con excepción de Cartucho de Nelly Campobello. En la novela de Mancisidor, las mujeres aparecen en dos ocasiones. En la primera, el personaje femenino es una pobre trabajadora víctima del patrón, pero sin embargo aunque tímidamente toma la palabra y denuncia las injusticias. Leonor ejemplifica

el clásico abuso de los poderosos hacia la mujer trabajadora.

El patrón la corre al no prestarse ella a pagar con su cuerpo el adeudo que tiene con él, y las autoridades cómplices la desalojan de su vivienda. Juan Manuel la presenta a los trabajadores para que rinda su testimonio y la apoye la organización:

-... Una mujer sola, sin macho que la cubra, es el festín de los amos. Su lecho el perdón de su pobreza. Negarse a satisfacer la lujuria de los dueños, es encontrarse como yo me vi, despedida en el arroyo... No hace falta la juventud ni la belleza para alborotar el instinto de la bestia... Cuando el dinero escasea en el hogar de una mujer, el sexo paga el compromiso... No quise pagar con mi carne flácida y ajada el monto de mi adeudo... Lo demás era de esperarse. La justicia me arrojó de mi hogar con mis hijos a la calle. Por ella he vagado muchos días, hambrienta y miserable como castigo a mi pobreza.

(Mancisidor, 1932, 67 y 68)

En la segunda ocasión que participa la mujer en la novela, no se trata de un personaje individual sino que aparece como un personaje colectivo. Dicho personaje colectivo sin un nombre definido también es muy activo y aun guerrero. El pasaje que ilustra mejor la fuerza de dicho personaje es en el que la organización de trabajadores lleva

a cabo su primer mitin, y esta masa femenina resulta más activa y valiente que el sector masculino:

El oleaje humano osciló en un ondular uniforme y ordenado. La columna quedó lista integrada. A la cabeza las mujeres, a continuación los hombres... -"Compañeros venid presurosos, empuñad nuestro rojo pendón, que en la lucha saldreis victoriosos combatiendo al burgués y al patrón... Vigorosas y fuertes, enmudecieron las voces varoniles, en tanto las mujeres, en cuyos ojos resplandecía el estado emocional de sus almas, contestaban cristalinas: "¡¡Guerra!! ¡¡Guerra!! al burgués, al patrón y al clero que pretenden hacer del obrero un ilota, un paria infeliz, desatemos las férreas cadenas que arrastramos ¡¡venid compañeros!! Que nosotros los recios obreros no doblamos jamás la cerviz... (Mancisidor, 1932, 179-180)

La novela cristera

Existe un pequeño grupo de escritores que han participado en la guerra de los cristeros, y alrededor de 1930 se identifican abiertamente como contrarrevolucionarios. Entre estos sobresale el terrateniente de Guanajuato Fernando Robles quien escribe La virgen de los cristeros (1934), escrita en Montevideo entre 1931 y 1932 y publicada en Buenos Aires. Sin embargo, un ejemplo aún más relevante de este tipo de novela la produce

el sacerdote David G. Ramírez, quien utiliza el seudónimo de Jorge Gram para firmar sus novelas Héctor (1929) y Jabel (1935). En este caso analizamos la primera novela antirrevolucionaria de Jorge Gram.

La guerra de los cristeros o la guerra santa se sostiene en México entre 1926 y 1929. El gobierno en turno de Plutarco Elías Calles (1924-1930) se identifica abiertamente como anticatólico debido, entre otras cosas, a que identifica el atraso e ignorancia del pueblo con la manipulación de la iglesia católica (Silva, 2002). Calles justifica sus actos en base a las leyes de Reforma y la Constitución implantadas desde 1873 por Benito Juárez, quien despoja a la iglesia de bienes y privilegios que había tenido por siglos. Entre las nuevas leyes juaristas sobresalen la expropiación de las tierras del Clero, y la ruptura de la alianza entre la iglesia y el Estado. Asimismo, Calles se basa también en la Constitución renovada en 1917 en que se enfatizan dichas leyes laicas, ignoradas completamente durante el porfiriato y no cumplidas del todo durante el entonces carrancismo. Sin embargo, Calles las impone al máximo en todos los ámbitos nacionales. No sólo clausura templos, conventos y escuelas católicas, sino que expulsa a miles de sacerdotes españoles del país (Silva, 2002). Ya sea por la persecución y atropellos del ejército callista para con el clero, o por la exhortación a la lucha que predica fuertemente la iglesia desde el púlpito y el confesionario al ver dañados sus intereses, o por una

combinación de ambos, el caso es que se levantan en armas miles de católicos azuzados por obediencia, miedo o fanatismo en contra del gobierno anti-católico de la época. Hasta 1929, después de haber perecido cerca de 80,000 mexicanos, la iglesia ordena a los cristeros deponer las armas al haber llegado a un arreglo con el gobierno. Sin embargo, todavía por algún tiempo, y ya sin ningún apoyo de la iglesia, miles de católicos fervientes, fanáticos o confundidos siguen cayendo en manos del ejército callista.

No cabe duda de que esta es una fase confusa en la historia de México. Por un lado, seguramente si se cometen muchos atropellos con la implantación de las leyes laicas constitucionales durante el gobierno callista. Por otro lado, de ningún modo vale la pena el derramamiento de sangre en ninguna guerra, y menos las que se propagan en el nombre de Dios. Muy a pesar del conocido record negativo de Plutarco Elías Calles, no hay que olvidar que la raíz de las leyes laicas de la Constitución (implementadas por Juárez, renovadas por Carranza y llevadas a cabo al máximo por Calles) es legítima debido a la pavorosa e injustificable historia de la iglesia católica desde la conquista española.

Héctor (1929)

En esta novela ultraconservadora y obviamente anti-revolucionaria se identifica al pueblo católico que se levanta en armas para defender a la iglesia como un héroe romántico lleno de virtudes. Consuelo y Héctor son los héroes arquetípicos que protagonizan al pueblo católico

tanto de la clase popular como de la aristocrática, visto que la heroína es una joven huérfana muy rica y Héctor un pobre empleado de un rico comerciante. Estos se conocen en la primera escaramuza entre federales y fieles católicos, y desde entonces conspiran en contra del gobierno callista junto con los jóvenes de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM). Como es de esperarse, Consuelo y Héctor se enamoran a pesar de sus diferencias sociales, y juntos forman la Asociación de Defensa del Catolicismo. El héroe popular de la novela es comparado con el Héctor legendario de la Iliada de Homero, quien defiende a Troya hasta la muerte. Así, después de haber escapado el joven personaje de la cárcel, se las ingenia para casarse con la bella Consuelo, y se dedica tenazmente a formar su ejército libertador (como le llama la iglesia y el autor) para pelear en contra de las tropas callistas. Todo va a favor de la encomienda cristera, pero Consuelo y la madre de Héctor son apresadas junto con otros amigos del héroe. No obstante, antes de ser colgados o desaparecidos, Héctor y sus hombres los rescatan. El desenlace de la novela es tan heroico, ferviente y exhortativo a la guerra como lo es la novela desde el inicio. Consuelo promete a Héctor que si él muere en batalla, ella no descansará en la lucha, y promete convertir al hijo que lleva en sus entrañas en otro Héctor que peleará por la iglesia católica hasta la muerte.

A través de la novela se pone toda la responsabilidad de la guerra cristera en los fervientes católicos mexicanos,

quienes según la trama se levantan en armas gustosos y completamente convencidos de la lucha debido a los abusos del ejército callista en contra de los soldados de Dios y los fervientes. Se ejemplifica varias veces cómo es que los sacerdotes no tienen nada que ver con el levantamiento. De hecho, la mayoría de los personajes representantes de la iglesia son por lo general o curas sumamente bondadosos y tranquilos que predicán únicamente la paz, o sacerdotes medrosos y servidores fieles del gobierno. Tanto unos como los otros no tienen nada que ver con la guerra, y ambos grupos son víctimas del ejército callista.

No obstante, hay un sacerdote que sí apoya la causa. Sin embargo, la reputación de este personaje es intachable, por lo que el lector no duda en que está haciendo lo correcto. El bondadoso y brillante padre Gabriel Arce regresa después de varios años del seminario en Italia, el cual es costado por una fervorosa familia y un bondadoso sacerdote que se encarga de Gabrielito cuando queda huérfano. Este personaje es la voz de la sabiduría y del conocimiento de la verdadera palabra de Dios. A pesar de que el sacerdote le llena aún más el espíritu a Héctor para pelear por la Iglesia, el padre Arce entra en acción después de que la guerra ha comenzado. Por tal razón, este representante del Clero también queda exento de culpa. De cualquier modo, a través del padre Arce se pica el orgullo del mexicano para que se una a la causa cristera:

¡Perdóname, mi buen amigo! -dijo, al fin el Padre

Arce. Le he calentado mucho la cabeza con esta soberana lata.

-Mas me ha calentado usted el corazón- respondió Héctor.

-Pero todos esos largos discursos y todos estos gruesos libros están encerrados en estas sencillas palabras, que bastan para iluminar a medio mundo: ¡Dios no nos quiere borregos, sino leones! ¡No somos los secuaces vergonzantes de un Cristo mendigo: somos los vasallos inmortales de un Cristo Rey...! (Gram, 1936, 200)

El discurso primordial de la obra es claramente una fuerte exhortación a que se apoye la guerra santa en todos los aspectos. Al pueblo católico de México y del mundo se le trata de convencer principalmente para que se levante en armas en contra del gobierno callista. Por otro lado, a los ricos católicos se les chantajea moralmente para que patrocinen monetariamente la causa. Esto lo repite algunas veces el narrador de la novela, pero lo enfatizan sobre todo los héroes románticos de la misma. La historia se cierra tal como se abre, con este obvio propósito propagandista:

...-Ah, mi buena amiga, responde Héctor con magnífica serenidad-. El triunfo no ha llegado todavía... Hay un egoísmo criminal que nos está sangrando más que los fusiles de Calles; hay una indecisión torpe que nos arranca de las manos el laurel de la victoria. Los ricos no han cumplido con el deber de la caridad.

Prefieren dar dinero a Calles para que nos mate a nosotros. Los católicos americanos se niegan a tendernos la mano, porque temen comprometer sus intereses y su tranquilidad, y el Gobierno americano nos quita nuestras armas y nuestro dinero para robustecer a quien nos pretende aniquilar. Hay en el mundo trescientos millones de católicos que no saben lo que sufren los mejicanos... (Gram, 1936, 301)

Asimismo, desde el prólogo se palpa claramente el discurso del escritor tan conservador en todos los sentidos. Nos recuerda a un "conquistador" del siglo XV que quiere el poder total en todos los ámbitos del Nuevo Mundo. Al haber perdido la iglesia sus privilegios e influencia a nivel nacional, Gram añora y reclama lo perdido:

Antes el hombre encontraba a la Iglesia asociada a todas las grandezas del mundo visible: al lado del príncipe, a quien había ungido; al lado del artista, a quien inspiraba; del juez, investido por ella de una especie de delegación, o del soldado, al que había tomado juramentos. Desde el cargo más elevado al último de los oficios y profesiones, honrados todos por el patronato de los Santos, no había derecho ni deber, por humilde que fuera, que no estuviera bendecido anticipadamente por la Iglesia. Ha bastado sin embargo, una docena de publicistas, que se elevaban a si mismos a la categoría de filósofos, para que la Iglesia

abandonara, casi sin combate, una sociedad obra suya, y dejara disiparse en un día la herencia de diez siglos... (Gram, 1936, XIX y XX)

Dentro del mismo marco, el tono sumamente elitista de la obra Glorifica con frecuencia a la aristocracia y la buena vida de los tiempos anteriores a la revolución:

En la antigua casa señorial de los señores de X...,
Ya no se ven las altas puertas claveteadas con
bronce, ni el patio anchuroso de baldosas blancas...
Por la puerta de servicio, ancha de alta, ya no
pasa el majestuoso landó con el monograma de oro
en las portezuelas... En las cámaras del interior
ya no se encuentran las monas estancias de las
niñas y de la señora..., ¿y dónde están los ricos
macetones y tibores que adornaban vestíbulos y
corredores, sobre banquillos japoneses... Ya ni
palmas en los patios, ni dulzura en las estancias,
ni riqueza en las oficinas, ni reservas en los
graneros, ni palomas, ni aves finas, ni caballos
en los corrales... ¡Nada! ¡Nada!

(Gram, 1936, 18 y 19)

Obviamente, la revolución en la novela es presentada muy negativamente. De hecho, el escritor cree que todos los personajes de la historia mexicana (positivos o no) que le quitan algo a la iglesia, o que acaban con su mundo porfiriano maravilloso son desalmados asesinos o locos. Desde Benito Juárez hasta Francisco I. Madero, Francisco

Villa y Venustiano Carranza, pero sobre todo el entonces presidente Plutarco Elías Calles. Un dato interesante es que Gram no menciona para nada a Emiliano Zapata, quizá porque el hacerlo echaría aún más por tierra el ya de por sí absurdo discurso del terrateniente sacerdote defensor del pueblo. Pero eso sí, cada vez que se menciona a los otros revolucionarios, especialmente Villa y a Carranza, la obra los hace trizas:

... Y tanto las tonterías del diputadillo, como las orientaciones de su director, le decidieron a entregarse por completo a la fría observación y atento estudio de la historia de México, cuyos últimos años de villismo y carrancismo le infundían verdadero asco.

(Gram, 1936, 52)

En otras ocasiones también el escritor critica directamente a la revolución desde su prólogo:

La salud de los pueblos, como escribía el Santo Papa Pío X, está en restaurar los organismos destrozados por la Revolución, adaptándolos a las circunstancias presentes. No olviden, por tanto, los católicos mejicanos que pactar con los principios de la Revolución es perpetuar la anarquía y el mal. (Gram, 1936, XXIV)

Por su parte, y muy interesante, el papel de la mujer en esta novela completamente antirrevolucionaria es muy relevante y activo. Se sabe que las mujeres mexicanas

tienen un papel clave en la guerra cristera debido a que ellas son las que tienen más relación con los sacerdotes y la iglesia que los varones. Es conocido también que los sacerdotes exhortan y aun presionan a las fieles para que consigan que esposos e hijos se anexasen al "ejército liberador", como le llama la iglesia. Del mismo modo, como en la revolución, las mujeres juegan papeles relevantes en la guerra cristera misma, ya que son también patrocinadoras, espías, organizadoras, transportadoras de armas, enfermeras y también guerrilleras. De hecho, existe una famosa brigada de mujeres compuesta supuestamente de varias clases sociales que participa tenazmente en esta guerra santa, y esta es la brigada femenina Santa Juana de Arco.

En la novela, tanto la heroína cuanto las mujeres del pueblo como grupo juegan un papel muy activo y decisivo en la contienda cristera. La devota Consuelo es un personaje arquetípico: valiente, inteligente, emprendedora, bondadosa, hermosa, y con madera de dirigente. Ella lucha para la causa cristera desde el primer momento, y ya cuenta con miles de seguidoras católicas de todas las clases sociales de Zacatecas desde antes de lanzarse a la lucha:

... Desde las mecanógrafas del mismo Palacio de Gobierno, hasta las últimas sirvientes de las familias mas modestas, todas ostentaban con orgullo el distintivo de la Unión Profesional de Empleadas Católicas, y se contoneaban satisfechas en las barbas mismas de los munícipes

radicales, pues de sentían vivificadas y respaldadas por seis mil y tantas mujeres, todas identificadas con la Unión, y sumisas a Consuelo -la muchacha a quien nadie se la pegaba- hasta el fanatismo. (Gram, 1936, 15)

Además de cumplir con todas las dotes de una heroína nata, y ser una de los organizadores principales del levantamiento, también a través de este personaje femenino se pica constantemente el orgullo machista de los varones mexicanos para que no se queden con los brazos cruzados y se lancen a defender a la iglesia:

Lo que urge -prosiguió Consuelo- es que ésto no nos coja desprevenidos. Cuando aparezca la Ley fijada en las esquinas, nosotros debemos estar organizados. Hace tres meses tenemos el material de propaganda de la Liga Defensora de la Libertad Religiosa, y esa Liga no aparece más que en el escritorio de usted y de dos o tres amigos de porra. No sé que les pasa a ustedes los hombres... ¿No le parece, Héctor, que se ha perdido el tiempo?

-Muy claro Consuelito, pero no se perderá más.

-Eso quiero precisamente. Y por eso llamé a usted y no a otro, y por eso lo llamé esta misma noche y no me esperé hasta mañana. ¡Hay que lanzarnos! Y si ustedes tienen miedo, nomás díganos a las mujeres y nosotras trabajaremos... (Gram, 1936, 107 y 108).

Tercera etapa de la novela de la revolución

Neutralización (1930s-1940s)

Con la patente inestabilidad política y social existente a nivel nacional, se funda en 1929 el Partido Nacional Revolucionario (PNR) que dirige Lázaro Cárdenas desde 1930. El PNR es creado por la burguesía progresista mexicana para dirigir el proceso revolucionario, promulgando una ideología que intenta conciliar los intereses de esta clase con los de las masas populares. Cárdenas y sus seguidores saben que sólo con la ayuda de los trabajadores y campesinos se puede contrarrestar la contrarrevolución nacional y extranjera.

La ideología nacionalista de Cárdenas y su partido influye en los acontecimientos y decisiones del país aun antes de que este ocupe la presidencia de 1934 a 1940 (Rodríguez, 1974).

Es importante enfatizar que la crítica histórica, literaria y cinematográfica, nacional y extranjera, concuerda en una conceptualización muy positiva sobre el gobierno de Lázaro Cárdenas. De hecho, creemos que dicha administración ha sido lo más cercano que ha estado el país en el cumplimiento de los conceptos y promesas verdaderamente revolucionarios a través de la historia. Para la mayoría, y muy a pesar de sus errores, el gobierno cardenista es beneficioso para el país de muy diversas formas, pero sobre todo para las clases populares. El brasileño Paulo Antonio Paranaguá (1995) afirma que dicha administración es una vuelta a los verdaderos orígenes de la

revolución. Por su parte, Emilio García Riera (Paranaguá, 1995) piensa que dicho gobierno hace temblar al burgués, preocupa a los capitales extranjeros, y moviliza a las masas populares con consignas claramente izquierdistas. Asimismo, Alexander Pineda (Paranaguá, 1995) opina que este gobierno inaugura un periodo de prosperidad y movilización social y termina el Maximato. Por su parte, Anne T. Doremus (2001) cree firmemente que las ideas revolucionarias de Manuel Gamio fueron realmente implementadas de 1930 a 1940, y que Cárdenas hace mucho más por el pueblo que ningún otro presidente anterior o posterior.

Durante el gobierno de Cárdenas se palpa claramente dicha ideología revolucionaria socialista con la que predica y lleva a cabo varias de las promesas primordiales de la revolución. Como ya sugerimos, creyendo firmemente que la única forma de unificar al país todavía en desasosiego por la revolución, lleva a cabo una coalición entre campesinos, trabajadores, burócratas y el ejército bajo el emblema de su partido (PNR). Primero, forma un programa de Reforma Agraria, y de 1934 a 1940 se entregan a los campesinos un total de diez y ocho millones de hectáreas de tierra. Asimismo, lleva a cabo otros innumerables cambios sociales radicales entre los que sobresalen los siguientes: crea El Departamento de Asuntos Indígenas, y el 80% de las plantaciones de aloe pasan a las manos de los trabajadores agricultores de Yucatán. Regula los ejidos, y entrega las tierras a los campesinos. Del 13% que se cultivaba de los

ejidos en 1930 se llega a cultivar el 47% para 1940. También forma la Universidad de Trabajadores, La Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), y en 1937 se nacionalizan los ferrocarriles. Asimismo, organiza las cooperativas agricultoras, entrena a los indígenas para que las manejen, y forma La Confederación Nacional de Campesinos. En 1938 el gobierno cardenista nacionaliza el petróleo mexicano a pesar de las seguras represalias de los Estados Unidos. La reforma de la tierra continúa en las plantaciones de azúcar de Michoacán y Morelos principalmente. Del mismo modo, favorece la educación en general. Abre escuelas regulares y técnicas en las comunidades indígenas, y vuelve a financiar la UNAM. Inaugura El Instituto Politécnico Nacional, El Instituto Nacional de Historia y Antropología y El Colegio de México. La ideología socialista cardenista se refleja también en cuestiones internacionales, y entre otras cosas sobresale el asilo político a los republicanos españoles y a León Trotsky (Poblett, 2002).

Desafortunadamente, en busca de la urgente unificación nacional, lo que más enfatiza el gobierno de Lázaro Cárdenas es la promoción de un nacionalismo un tanto exaltado que trae consigo fallas y problemas. La mitificación de la historia del país en donde sobresale la revolución tan reciente y sus héroes, los caudillos nacionales y los indígenas campesinos conlleva irremediablemente a una censura a todo discurso que no idealice a México y a su

revolución. Así es como a través de todos los medios de comunicación, principalmente la literatura y el cine, se rechaza toda connotación negativa de la historia nacional, de los mexicanos, de los héroes e instituciones nacionales, y de todo país amigo de México.

La novela nacionalista

En busca de esa unión nacional, la administración cardenista asegura que la auténtica identidad nacional tiene las raíces en la herencia indígena, y se estimula fuertemente el interés en las costumbres, arte y lenguas del indígena, y este se convierte en símbolo nacional. De esta forma, desde que sube Cárdenas a la presidencia se promueve tenazmente una literatura mucho más homogénea que se controla desde el gobierno a través del frente unitario revolucionario (PNR). Cabe recordar que todavía a principios de la década el ámbito literario del PNR se compone por dos grupos. Uno representa todavía los intereses de las masas populares, y ahí sobresalen primero Othon Díaz y Carranca y Trujillo, y después José Mancisidor. Mientras que el segundo grupo es el que va a representar la agenda nacionalista del gobierno cardenista, y los escritores más representativos son Gregorio López y Fuentes y G. Ferretis. Estos últimos abogan desde un principio por la formación del PNR porque creen que la solución de los problemas nacionales es un gobierno progresista como el que promete Cárdenas desde antes de subir a la presidencia. A pesar de que ha escrito otras novelas nacionalistas, López y Fuentes es

reconocido en 1935 con su novela El indio, y se convierte definitivamente en el representante literario del gobierno cardenista.

Debido a dicha adhesión incondicional al gobierno es que se le ha criticado tanto a Gregorio López y Fuentes a través de los años. Sin embargo, y a pesar de la idealización que la novela nacionalista de este escritor hace también de la revolución, creemos que este tipo de novela resulta más revolucionaria en algunos aspectos que la mayoría de las obras del género, con excepción claro de la novela proletaria y las obras de Nelly Campobello. De cualquier modo, la novela nacionalista revolucionaria echa las raíces para la definitiva neutralización de la novela de la revolución que acontece a finales de los treinta y principios de los cuarenta. Resulta muy interesante que la inestabilidad política y social de finales de los veinte y principios de los treinta, da como resultado la producción más vasta y variada de la novela de la revolución. Y por otro lado, la estabilidad que trae consigo el primer presidente posrevolucionario que se mantiene en el poder seis años, provoca el principio de la neutralización del género literario en cuestión.

Por lo tanto, la novela nacionalista es el principio de la neutralización de la novela de la revolución debido a que la administración que la patrocina bloquea por completo la producción de las demás corrientes del género. La agenda de unificación nacional de Lázaro Cárdenas, en la cual

predomina la idealización de la historia, no concuerda con la crítica avasallante que ejecutan de diversas maneras la mayoría de la obras del género. Además, la crítica cree que el género pierde fuerza y credibilidad porque la novela nacionalista idealiza de más a la revolución en general tal como lo hace con el indígena. A pesar de sus diferentes posiciones políticas (aun contrarrevolucionarias), de sus defectos y contradicciones, lo que le ha dado vida a la novela de la revolución hasta ese momento como género es exactamente eso, el ser una narrativa crítica social con muy variadas perspectivas. Sin embargo, creemos que el bloqueo gubernamental a las demás corrientes es lo que neutraliza definitivamente al género porque la novela nacionalista es tan sólo una perspectiva más sobre la revolución.

La evaluación de la obra de Gregorio López y Fuentes es muy variada. Buena parte de la crítica condena sin misericordia sus obras por considerarlas llenas de demagogia. Se afirma que tanto él como su colega Ferretis identifican el realismo con el idealismo, la política con los intereses del gobierno, el arte con la propaganda y la vida con la consigna. No obstante, existen estudiosos que alaban fuertemente tanto la prosa como el aspecto socio-político de sus novelas. Este es el caso de Loló de la Torriente y Ermilio Abreu Gómez, Concha Melendez, Rand Morton y Alberto Zum Felde (Rodríguez, 1974). Por su parte, hay otros críticos como José Antonio Portuondo (1974) que analiza más objetivamente la obra de López. El crítico no

alaba ostentosamente ni la prosa, ni la técnica, ni el impacto socio político de estas novelas, pero si explica que la visión exteriorista tan criticada del escritor es un producto narrativo natural del periodista nato. Además, Portuondo tampoco condena la idealización de la obra del autor. Por un lado, le da crédito a la campaña de reivindicación de la tierra para el campesino y del indígena de Lázaro Cárdenas, a quien representa el escritor veracruzano. Y por el otro, piensa que López y Fuentes, a diferencia de los otros narradores de la revolución, no está desilusionado y amargado porque cree que la revolución si ha dejado cosas sembradas.

Finalmente otros críticos como Fernando Alegría y Rogelio Rodríguez Coronel (Rodríguez, 1974) ven las fallas de la técnica de la obra de López y Fuentes, pero consagran el valor revolucionario de sus novelas. De hecho, Rogelio Rodríguez Coronel afirma que la crítica ha sido injusta con la obra del escritor veracruzano, y que sus novelas resultan mucho más revolucionaria que la mayoría de las obras del género. Rodríguez opina que lo más relevante y único en la obra de López es su mensaje revolucionario y el intento de reivindicar al indígena y al campesino revolucionario, primero explotados en la época prerrevolucionaria, luego utilizados en el movimiento, y después nuevamente explotados y olvidados al triunfo de la burguesía. Por tal razón, y muy a pesar de sus fallas técnicas o estilísticas, creemos que no se le puede restar importancia a las obras de López y

Fuentes por abogar abiertamente en favor de la agenda del PNR y de la administración cardenista. No podemos olvidar que Lázaro Cárdenas lleva a cabo proyectos que se propone la revolución desde sus inicios, como el reparto de millones de hectáreas de tierra a los campesinos, y esto también muy a pesar de los errores de dicha administración.

Las novelas más relevantes del autor son Tierra (1932) y El indio (1935). La falla primordial en estas dos novelas, según la crítica más benévola, es el no haber encontrado un vehículo formal adecuado para expresar un fenómeno social de tan enormes proyecciones. Así pues, en este tipo de novela predomina la técnica costumbrista, y la idealización de la revolución y del indígena. La visión exteriorista, el aspecto mítico, y el interés etnológico del autor, tan criticados a través del tiempo, están bien presentes en El indio (1935). No obstante, la fuerte romantización del indígena mexicano hace entrar a esta novela mejor que ninguna otra en la agenda del Movimiento Nacional Revolucionario, por lo que se convierte en la obra literaria representativa del gobierno cardenista. Por tal motivo, El indio le da al autor el Premio Nacional de Literatura en 1935, y además se le reconoce como el iniciador del indigenismo en México.

Tierra (1932)

A pesar de la enorme importancia de El indio (1935) dentro de la novela nacionalista, la obra que analizamos en este trabajo es Tierra (1932). Primero, debido a su

innovativa temática agraria, médula del movimiento social y del presente trabajo. Y segundo, debido a que por primera vez se registra en la novela de la revolución la causa y la figura de Emiliano Zapata. A diferencia de la mayoría, la denuncia de Tierra no es sobre las fallas de los que hacen la revolución o de los resultados de la contienda. A pesar de que esta obra también se ubica en la fase bélica, se destaca la explotación de los campesinos y la necesidad de una reforma agraria. La novela entra fácilmente en la agenda nacionalista del PNR porque promulga las aspiraciones campesinas sobre la tierra, como lo lleva a cabo en grandes proporciones Lázaro Cárdenas a través de su sexenio presidencial (1934-1940). Sin embargo, si se idealizan los resultados de la revolución y se mitifica el movimiento a través de la figura del caudillo revolucionario. Otra de las críticas más comunes para la obra es para su técnica. Fernando Alegría (Rodríguez, 1974), entre otros críticos, opina que en esta novela tampoco se logra plasmar la dinámica revolucionaria propuesta a través de la técnica costumbrista del autor. Asimismo, Alegría opina que los resúmenes históricos y fragmentos de leyes que aparecen a lo largo de la novela cortan el dinamismo y fluidez de la narración.

Tierra (1932) comprende un período de diez años y está compuesta por el mismo número de capítulos. A grandes rasgos, se mencionan en la obra los acontecimientos históricos más importantes durante diez años de revolución.

Todo se cuenta en un contexto zapatista, ya sea desde la hacienda donde se levanta Antonio Hernández (héroe zapatista) o desde el campamento zapatista al que éste se une. La hacienda del acaudalado Bernardo Gonzáles y el campamento zapatista son microcosmos de la lucha revolucionaria, de la explotación y abuso del campesino. Se desarrolla un poco el personaje de Zapata, pero más que nada se remarcen en la novela sus anhelos, su lucha, sus metas y su muerte. Se presentan importantes documentos históricos como el Plan de San Luis y el Plan de Ayala que conllevan el sueño agrario zapatista.

Primeramente, se ilustra en la novela cómo es que a pesar del triunfo de Francisco I. Madero, no se cumplen las vitales promesas de la revolución, y el peón sigue en las mismas precarias condiciones de vida aún después de la primera fase de la contienda. Poco después, se denuncia la existencia de la misma situación en la época huertista y aún durante la carrancista. Asimismo, se relata con detalle la traición y asesinato de Emiliano Zapata en manos del ejército carrancista. No obstante, el desenlace de la novela en 1920 intenta todavía ser ambiguo. Por un lado, y muy contradictorio al resto de la novela, en este último capítulo de Tierra (1932) se idealizan fuertemente la revolución y sus resultados. Este fin lanza un claro mensaje de que la revolución ha terminado y exitosamente, y los peones recogen felizmente los frutos jugosos de la contienda. A estas alturas de la novela que se desarrolla

en 1920 ya no se habla del nuevo gobierno obregonista ni ningún otro. Sólo se sugiere que desde ese año las condiciones mejoran para el campesino, y se cumplen las promesas sagradas de la revolución. En una gran celebración en la misma hacienda donde comienza la historia, el antiguo peón Cecilio Hernández (hermano del héroe Antonio, caído en batalla) llega como parte de las nuevas autoridades del pueblo a repartir los ejidos a sus legítimos dueños. Los sencillos peones, ahora con voz y voto, no caben de regocijo al verse dueños de la tierra que trabajan y libres del antiguo jugo del amo:

Menudean los cohetes. Hay balazos al viento. La música toca una diana. Todos se arremolinan en torno de los recién llegados. Sin pérdida de tiempo se dirigen a los terrenos que fueron del amo y de los que la peonada ha tomado posesión hace tiempo. La autoridad sólo viene a ratificar esa posesión. Los antiguos peones no van como antes, sumisos a la voz del capataz. ¡Ahora gritan de entusiasmo y largan cada fanfarronada! El ingeniero que desde hace días se ha ocupado de andar midiendo terrenos lleva como una sombra al viejo Procopio, el archivo viviente de la ranchería. Al encontrar un cercado de piedra medio derruido, lindero que fue de los terrenos del amo, la peonada lo derrumba completamente entre alaridos de entusiasmo (López y Fuentes, 1960, 301 y 302)

Por otro lado, en el mismo fin de la novela de López y Fuentes se eleva a Zapata a un nivel mítico. Se insiste en la creencia popular de que el líder no ha muerto porque lo han visto varias veces, y por eso esperan su regreso. Sin embargo, y a pesar de la mitificación del caudillo revolucionario, esto sugiere también que la revolución no ha terminado, y que sigue el pueblo en las mismas condiciones de pobreza y represión. Es por eso que los antiguos rebeldes esperan al jefe zapatista (tal vez no el mismo) que llegará en cualquier momento para seguir la lucha:

De cuando en cuando los viejos zapatistas extraen de entre el zacate de los techos de sus casas la carabina conservada furtivamente. Sin hacer ruido tiran de la palanca y hacen correr el cerrojo...

-¿Y que vas a hacer con la carabina, hombre?

Es la mujer, que teme a los mirones. Un chisme y quién sabe lo que pueda suceder.

-La estoy limpiando. Hay que estar listo. A lo mejor viene hoy y me dice que lo siga...

(López y Fuentes, 1960, 303)

Finalmente, con respecto a la imagen de la mujer en Tierra 1932), apenas aparece y no tiene ningún papel relevante al igual que la mayoría de las obras del género. De hecho, en esta corta novela se le dedica tan sólo un diminuto párrafo a la mujer sin mayor importancia o desarrollo de algún personaje. Parece que se va a contar algo sobre una coronela zapatista, pero no se elabora nada.

Unicamente se registra risiblemente los comentarios de un soldado zapatista en desaprobación de la participación femenina en la revolución:

La versión de que entre las tropas que desfilaron a la entrada iban algunas mujeres es motivo de gran curiosidad para aquellos que escuchan el relato.

-¡Pero que viejas tan igualadas! !En lugar de estarse en la casa cuidando de los muchachos!

(López y Fuentes, 1960, 272).

Por lo tanto, se puede entender cómo es que la novela nacionalista agraria es en un principio una corriente más en la diversidad de la novela de la revolución, otro punto de vista sobre el movimiento social que mantiene al país todavía en desasosiego durante la década de los treintas. Sin embargo, después es utilizada para representar la agenda nacionalista cardenista de 1934 a 1940. Así pues, remarcamos nuevamente, este tipo de novela no es la que bloquea a las demás formas críticas del género y lo comienza a neutralizar sino que es la administración a quien llega a representar dicha obra.

La contrarrevolución literaria

La definitiva neutralización de la novela de la revolución acontece a finales de los treintas y principios de los cuarentas. Al mismo tiempo que durante los activos años treintas se discute sobre el relevante papel social de la literatura en el cual el contexto histórico es el núcleo,

se comienza a argumentar también sobre el valor estético de la misma. Como es lógico, este último se orienta en un principio a las necesidades y teorías revolucionarias de aquella fase, pero poco después varios factores favorecen el predominio de dicho aspecto estético en la literatura mexicana. Al debilitarse la novela de la revolución con el bloqueo literario gubernamental y la patente consolidación de la revolución, se favorece sin querer el camino para otra forma de literatura con normas estéticas extranjeristas. Así, la universalización de la literatura, la representación del hombre interior y las teorías del ser mexicano se convierten en las filosofías de moda.

Críticos como Adalbert Dessau (1967) atribuyen este viraje de la literatura a que en cuanto llega al poder la burguesía nacional y su intelectualidad (a la que pertenecen la mayoría de los escritores de la revolución), esta clase se comienza a representar a si misma. Esta clase subida al poder necesita silenciar el tema de la revolución en la literatura por la imposibilidad de poder rendir buenas cuentas sobre los resultados de la contienda. De esta manera, no es la novela nacionalista, sino la crítica especializada y los escritores posrevolucionarios y sus nuevas filosofías los que terminan silenciando a la novela de la revolución. De hecho, esta nueva literatura nulifica el último reducto del género, la novela nacionalista revolucionaria.

Así, se neutraliza definitivamente la influencia de la clase obrera en los escritores burgueses progresistas, y estos se alejan aún más de las masas de obreros y campesinos haciéndose las contradicciones revolucionarias más patentes. El grupo revolucionario de José Mancisidor pierde fuerza y voz, y en 1939 se disuelve la importante LEAR. Del mismo modo en que la novela proletaria ya no se escribe desde 1934, los escritores nacionalistas más relevantes como López y Fuentes, Ferretis y Baltasar Dromundo también terminan guardando silencio a principio de los años cuarenta cuando ya no dirige el país Lázaro Cárdenas. Hoy en día tan sólo se recuerdan a Mariano Azuela y a Martín Luis Guzmán, pero como enfatiza bien Rodríguez Coronel (1974), tan sólo lo negativo de Los de abajo (1916) y lo positivo de la prosa de Guzmán.

De esta manera, los sucesivos gobiernos a partir de 1940 explotan la herramienta nacionalista implementada por Lázaro Cárdenas a través de todos los medios, de entre los que destacan la literatura y el cine. Sin embargo, estas administraciones ignoran totalmente la visión socialista de la antigua administración cardenista. Surgen las alianzas entre el gobierno y las empresas privadas, y a partir de aquí las pólizas nacionales son elaboradas totalmente por la burguesía: los políticos y hombres de negocios. El país da marcha atrás en todas las reformas agrarias y laborales alcanzadas por la administración cardenista. Se echa por tierra la labor del único presidente mexicano que llega

impresionantemente cerca al cumplimiento de las metas más importantes de la revolución de 1910, y muy a pesar de sus errores. Así pues, entra en todo su apogeo la mitificación y ahora también la comercialización de la revolución mexicana, pero sobre todo en el cine por su enorme alcance.

A este punto de la historia literaria mexicana no hay duda ya de la neutralización de la novela de la revolución, y varios jóvenes escritores publican narrativas con otra perspectiva completamente. El aspecto social todavía está presente, pero tan sólo como fondo, como pretexto para elaborar sobre problemas psicológicos o existencialistas como La negra angustias (1944) de Francisco Rojas González. Sin embargo, los escritores burgueses se limitan principalmente al tema de moda que es la ontología del carácter nacional. La obra literaria más sobresaliente y reconocida como pionera sobre el tema es El laberinto de la soledad (1950) de Octavio Paz. No obstante, y a pesar de su gran fama y de la indiscutible brillante prosa del también poeta, esta obra ha sido con razón fuertemente criticada a través del tiempo debido a la gran propagación de mitos y generalizaciones que permean la obra. Al respecto, el crítico Carlos Blanco Aguinaga (1973) nos recuerda muy acertadamente cómo es que las clases dominantes siempre tratan de mantener a los mitos vivos para distraernos de la realidad histórica y perdernos en laberintos artificiales de su exclusivo dominio.

Cuarta etapa de la novela de la revolución

Renacimiento (1947-1960s)

La innovación y aun renacimiento de la novela de la revolución están completamente ligados a la nueva novela mexicana y latinoamericana en general. Los principios de la nueva novela han suscitado una polémica entre los críticos. Algunos de ellos coinciden en designar el año en que aparece Al filo del agua (1947) de Agustín Yáñez como punto de partida de esta corriente, mientras que la mayoría parte del año en que aparece La región más transparente (1958) de Carlos Fuentes. No obstante, la nueva novela entra en apogeo hasta la década de los sesenta con el llamado "Boom" de la literatura latinoamericana. Este fenómeno, según el mundo literario occidental, atestigua la madurez de la novela hispanoamericana. Sin embargo, un sector de la crítica latinoamericana afirma con razón que dicho movimiento resulta más bien un "Boom" para la crítica extranjera, un momento en que por fin se percata el mundo occidental de que hay una literatura latinoamericana. Piensan que de hecho este es un momento clave para ellos mismos, debido primordialmente a intereses mercantiles.

Ahora bien, los conocedores de la literatura mexicana, específicamente, saben que esta ha existido por siglos, desde Sor Juana y aún más atrás. Tan sólo en el siglo XX ha mostrado gran maestría y madurez con escritores como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Agustín Yáñez, Rosario Castellanos y Juan Rulfo, entre otros. No obstante,

en este supuesto nuevo descubrimiento del mundo latinoamericano durante los sesentas, México es representado ante el mundo por las obras La región más transparente (1957) y La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes. De ningún modo le restamos importancia a la enorme aportación del conjunto de obras representativas de esta innovativa corriente literaria. Unicamente tenemos que enfatizar lo que significó y significa la llamada nueva novela para la crítica extranjera y para el círculo crítico literario hispanoamericano verdaderamente intelectual.

Algunos críticos, entre ellos Rogelio Rodríguez Coronel(1974), insisten en que las narrativas de la revolución no resurgen realmente en esta fase porque contienen ingredientes artísticos extranjeros, porque parece que dejan el tema en el fondo del escenario, y porque les parece que es tan sólo un pretexto para escribir sobre otro tema. Sin embargo, creemos que ese es el caso del que hablamos en la sección anterior durante los cuarentas. Durante esta fase, el género renace con motivos nuevos y con una técnica y una forma también nuevas, propias de la fase literaria en cuestión. Los escritores más representativos de esta nueva novela de la revolución son Agustín Yáñez, Juan Rulfo, José Revueltas, Carlos Fuentes, Elena Garro, Sergio Benites, Eduardo Galindo, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Tomás Mojarro. Vicente Leñero, Fernando del Paso y Jorge Ibargüengoitia.

Concentrándonos en el aspecto social, que es lo que nos ocupa en este trabajo, siguen existiendo en estas nuevas novelas rasgos clásicos de las narrativas de la revolución anteriores. Entre estas características están sin duda la imagen de una revolución legítima y necesaria, y la aparición de caudillos y héroes revolucionarios. Sin embargo, en esta nueva etapa del género aparecen en mucho menor grado los personajes, escenarios y discursos claves de las novelas pasadas. Mientras que por otro lado surgen por primera vez y predominan personajes, escenarios y discursos que apenas habían aparecido o definitivamente se habían mantenido atrás del telón. En la mayoría de las novelas de esta nueva fase se presentan primordialmente los resultados de la revolución, desacratizando el mito idílico al proyectar el México moderno casi igual al México porfirista. Entre estas obras sobresale por supuesto La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes. Por otro lado, y también muy relevante para el presente estudio, en otras de estas narrativas surgen por primera vez en la novela de la revolución (con excepción de las obras de Campobello) personajes femeninos estelares y positivos. A pesar de que no todos ellos son revolucionarios, su importante presencia denuncia por la precaria situación social de la mujer antes, durante y después de la revolución. Entre estas obras sobresale Al filo del agua (1947) de Agustín Yáñez. Debido al papel estelar femenino, y a la insistencia de la crítica por desconocer dicha obra como parte del género en cuestión,

nos concentramos más detenidamente en el análisis de esta original novela de la revolución. No obstante, analizamos brevemente la importante nueva novela de Carlos Fuentes.

La muerte de Artemio Cruz (1962)

Se considera que el común denominador de esta obra es el énfasis en la importancia de la técnica, y sin duda su estructura y sus voces narrativas son algunos de los elementos más innovativos en esta obra. Sin embargo, el enfoque social de la novela es tan original como la técnica. Aquí es palpable la desmitificación que se hace del movimiento social a través de la vida del corrupto y ambicioso protagonista ex-revolucionario. La trama general de la obra se basa en la vida de este hombre de origen humilde que se mete por azares del destino en la revolución. Poco después, pierde sus pocos principios, se corrompe y comienza su prepotente camino a la cúspide a través de la traición, engaño, robo, asesinato y explotación. Al supuesto triunfo de la revolución, el desertor revolucionario se va apoderando brutalmente de todo a su paso convirtiéndose primero en avaro cacique, y después en millonario industrial y poderoso político. A través de este personaje representante de la nueva oligarquía mexicana posrevolucionaria, esta nueva novela de la revolución cuenta la otra historia. La historia que dice que nada cambia después de la revolución mexicana, o bien, el fracaso rotundo del movimiento social.

Contrariamente al innovativo discurso sobre la revolución de esta obra de Fuentes, la imagen de la mujer en la novela no es nada original. El papel de los personajes femeninos en La muerte de Artemio Cruz (1962) es muy tradicional como en la mayoría de las primeras narrativas del género. Las dos mujeres principales en la obra, Regina y Carolina, son poseídas a la fuerza por el protagonista, y ambos personajes son prototipos del silencio, la obediencia y la debilidad.

Al filo del agua (1947)

Pasando al estudio de esta novela de Yáñez, que es la que más nos ocupa, es importante regresar brevemente a la polémica sobre su papel histórico-literario. La mayoría de la crítica concuerda en que Agustín Yáñez y Juan Rulfo cierran el ciclo temático de la novela de la revolución con sus obras Al filo del agua (1947) y Pedro Páramo (1962), y que de hecho estas ya no pertenecen al género en cuestión. Tanto Yáñez como Rulfo abren el terreno para el empuje vanguardista que Carlos Fuentes lleva a cabo poco después. Y de hecho, es verdad que Yáñez y Rulfo cierran la vieja modalidad de la novela de la revolución, pero no lo estamos en que sus obras no pertenecen ya a la novela de la revolución, sobre todo la novela de Yáñez. Estos dos escritores abren una nueva senda para esta corriente que como se puede ver no deja de fluir, y de hecho también renuevan la técnica y la forma de la novela de la revolución. De esta manera, Al filo del agua (1947) no sólo

es considerada la mejor obra literaria de la primera mitad del siglo XX, sino que marca el comienzo de la llamada nueva novela hispanoamericana, la transición de la novelística mexicana en particular, y la renovación de la narrativa de la revolución que renace con esta obra innovativa.

La maestría y originalidad con la que Yáñez maneja la técnica y la forma en su obra es sin duda muy diferente a las narrativas de la revolución anteriores. Antes de haber sido silenciado el género casi en su totalidad, ya se habían explotado hasta el cansancio las mismas fórmulas literarias. Ahora bien, casi toda novela contemporánea es psicológica, pero Al filo del agua (1947) está presidida por el aspecto psicológico y condicionada a él. No obstante, la revolución está bien presente en la novela, pero no de una forma tan obvia como en las narrativas anteriores. En este caso no se intenta representar exclusivamente la realidad sobre el contexto social como en la antigua novela de la revolución sino que también se proyecta el reflejo de dicho contexto revolucionario en la conciencia.

A simple vista parece que el tema social de la revolución queda en el fondo a causa del papel clave que ocupa la conciencia. Sin embargo, sobresale en la obra una fuerte crítica vinculada a la represión en la que el pueblo mexicano vive durante la fase casi a punto de la revolución (1909-1910). Dicha represión toma tanto las formas clásicas de la antigua narrativa como otras nuevas. Uno de los elementos sociales más innovativos en esta nueva novela es

la representación de la represión femenina en la sociedad prerevolucionaria, y de hecho la representación de la mujer revolucionaria.

A grandes rasgos la novela expone la situación de un pueblo al borde de la revolución. El escritor reproduce el ambiente opresivo de los habitantes de dicho pueblo, en donde la iglesia juega un papel estelar. Después, el lector entra en los conflictos internos de los personajes tremendamente reprimidos, y muy especialmente las mujeres. Al mismo tiempo, los personajes entran poco a poco en contacto con la situación política del país, y toman una posición a favor o en contra del cambio. Así, los problemas del pueblo y sus habitantes resultan como un microcosmos de la situación de represión e insatisfacción del México entero al filo de la tormenta.

La presencia de la revolución es palpable a través de la obra aunque de una forma discreta, pero insistente, como de hecho se forman y surgen las insurrecciones. Asimismo, es claro el mensaje tradicional en casi todas estas narrativas de que se trata de una revolución legítima y necesaria. Sin embargo, en este caso se va aún más allá porque se sugiere que contrariamente a lo que el clero antirrevolucionario predica, la revolución es un instrumento de justicia divina:

... Mas él mismo ¿no ha predicado que las calamidades
deben aceptarse como azotes de la justicia divina?
¿Por qué no ha de ser la revolución el instrumento

de que se sirva la Providencia para realizar el ideal de justicia y pureza, inútilmente perseguido por este decrepito cura?

(Yáñez, 1968, 974)

Por causa de la increíble represión en el poblado llevada a cabo a todos niveles principalmente por la iglesia, la revolución es vista con muy buenos ojos por varios personajes. Desde el confesionario se comienzan a oír los brotes de rebelión que inútilmente intenta apagar el padre Reyes, como sospechosas reuniones nocturnas y desapariciones esporádicas de algunos lugareños. También sin que el clero pueda evitarlo, Lucas Macías (profeta del pueblo y portavoz del mundo exterior) se encarga de divulgar todo lo que sucede en el resto del país referente a Porfirio Díaz, el Centenario, Francisco I. Madero, las elecciones, y la revolución en general. Asimismo, otro filtro importante de información política nacional son los periódicos y revistas que le llegan al señor cura de Guadalajara y México. Un ejemplo más de cómo la revolución va entrando al pueblo gradualmente, es la llegada de revolucionarios fuereños que indagan sobre la vida en el poblado. Estos quieren saber de los sacerdotes, de la existencia de tropas o policías y de la represión y abusos de la autoridad. Finalmente, el ejemplo más palpable sobre los paulatinos brotes revolucionarios en esta historia es el activo papel que juegan los jóvenes que salen y entran del pueblo debido a sus estudios en Guadalajara o México:

Nunca después pudo aclararse si en el mismo septiembre comenzaron las juntas en que algunos estudiantes desempeñaron funciones directivas, como luego se supo, llama la atención el sigilo que supieron mantener los muchachos conspiradores; ...tomando como indicio que los estudiantes inodados habían hecho preparativos para volver a sus cursos y hubo algunos -Chencho Martínez, Patricio Ledesma, que hicieron el viaje a Guadalajara, se matricularon y desaparecieron para sumarse al movimiento. Prevalece la convicción de que Pascual Aguilera, Pedro Cervantes y Dimas Gómez fueron los organizadores de las juntas, ayudados por los norteros a quienes el Padre Reyes no pudo sosegar, que luego fueron cabecillas famosos. Lo cierto es que nadie sospecho nada. Nadie...

(Yañez, 1968, 940)

El último capítulo de la novela es clave ya que refleja el estallido, el derramamiento del vaso, el principio de la tormenta o de la revolución armada. Algunos críticos como José Rojas Garcidueñas, entre varios otros críticos principalmente estadounidenses, están empeñados en ignorar el tema de la revolución en la novela, aun su representación tradicional en este último capítulo. Es un hecho que desconocen o ignoran todo el contexto de represión y brotes rebeldes a través de la obra. Seguramente tampoco reparan en la representación de la mujer revolucionaria en la novela. Sin embargo, el tema de la revuelta es imposible de

ignorar en el desenlace de la novela porque se proyecta tanto a través de la conciencia y la voz popular como en la forma tradicional de las antiguas narraciones de la revolución. Para Rojas Garcidueñas este último capítulo es una de las fallas de la novela por ser muy confuso, cuando dicha confusión exactamente representa el caos del momento, los ánimos ya desbordados en la contienda revolucionaria, el inicio de la lucha abierta contra el gobierno caduco de Díaz:

-¡Se levantó Rito Becerra!
-¡Pascual Aguilera se fue con los Estradas de Moyahua!
-¡Que ahí viene Rito Becerra!
-¡Que Rito Becerra trae más de doscientos hombres!
-¡Estamos al filo del agua!
-¡Que viene la gente de Rito Becerra!
-¡Eh! Yo ya soy más del otro mundo que de este; mi corazón me avisa que voy a morirme apenas en el filo del agua; pero ésta si va a ser tormenta, les anuncio...
-¡Estamos en el filo del agua! Usted cuídese; pase lo que pase, no se aflija, señor cura; será una buena tormenta y a usted le darán los primeros granizazos; ¡hágase fuerte! -y luego, como en sueños, como en delirios: un blanco, chaparro él diz que loco...
muchachos y locos dicen verdades... hágase fuerte...
...Ese día se supo que los maderistas habían entrado a Moyahua. (Yáñez, 1968, 966)

Por su parte, la mujer y la religión son personajes claves en la obra, y están muy relacionados. La institución masculina es el instrumento represivo más poderoso en la obra, y victimiza con más fuerza y a todos niveles al sexo femenino. La represión sexual es llevada en la novela a un extremo absurdo, y creemos que tal vez el autor sugiere con esto la increíble explotación, miseria y desesperación en que se encuentra el pueblo a punto de rebelión. La iglesia controla totalmente las vidas de los habitantes del poblado ficticio en donde se desarrolla la historia. No en vano, el mismo Yáñez nos advierte al inicio de la obra que su novela puede ser titulada "En un lugar del Arsobispado" o "El antiguo régimen". Esta aseveración hace sin duda eco a la terrible historia de la iglesia católica en Hispanoamérica desde la conquista, en la cual su complicidad con el Estado es clave para la explotación de los bienes nacionales y del pueblo mismo a través de siglos.

Así pues, las mujeres en Al filo del agua (1947) juega un papel protagónico, y por primera vez en el género expresan su inconformidad con su papel social restringido. No todos estos personajes rompen su yugo, y de hecho algunos de ellos son muy pasivos y no verbalizan su frustración. Sin embargo, otros personajes son muy activos y logran romper sus cadenas. En esta amena obra tampoco se muestra del todo el polifacético papel de la mujer en la revolución. Sin embargo, tanto los personajes femeninos activos como los pasivos son personajes de primera línea. Y además, si

se proyecta una imagen nueva e importante de la mujer en la revolución.

Nos atrevemos a afirmar que esta novela de Agustín Yañez es tremendamente feminista porque asemeja un grito de denuncia sobre la victimación social de la mujer. Estas mujeres enlutadas de la historia tienen tanto en conjunto como individualmente una función clave en la novela. Micaela, María, Marta, Mercedes, Victoria, la viuda Gonzáles y las demás miembros de la Asociación de María simbolizan el ambiente moral y social tan ridículamente reprimido en la obra, y son las víctimas más atormentadas y confusas de la historia. Todos estos personajes son desarrollados magníficamente, pero Micaela y María sobresalen por su papel activo y rebelde tan diferente a las demás mujeres de las narrativas de la revolución anteriores. Micaela y María son descritas por uno de los personaje masculinos de la novela como "la misma mujer que nadie podrá dominar" (Yañez, 1968, 956). La primera es un personaje femenino rebelde, pero únicamente a nivel personal, mientras que María logra llevar dicha rebelión personal a la misma revolución social.

La apasionada Micaela es una chica activa e inconforme, pero un tanto limitada intelectualmente. Esta rompe abiertamente el patrón que siguen todas las muchachas del pueblo "tristes mujeres enlutadas ansiosas de amar y ser amadas", como repite el narrador a través de la historia.

La audaz Micaela se rebela contra su enclaustramiento moral y social estipulado por el Padre Islas, el Padre

director, y su familia. Ella desafía a la comunidad entera para salir de su pueblo y su represión: rompe el ordenado luto femenino con coloridos y provocativos vestidos; grita su inconformidad verbalmente y con lágrimas, ayunos y encierros; provoca a quien se atraviesa en su camino; y rompe la regla más vedada para las jóvenes de la comunidad que es la de tener novio.

La meta de Micaela es que alguien la saque del pueblo ya que su familia no lo quiere hacer. Su actitud desafiante la convierte en un personaje nefasto para la iglesia, sus paisanos y su misma familia. De esta forma, y como es de esperarse por el contexto represivo que la rodea, el personaje tiene un final trágico. En sus locos y desesperados intentos por salir de su prisión, la coqueta provoca un enfrentamiento entre dos hombres, padre e hijo, y el celoso hijo mata a su progenitor y después a la muchacha:

... hubo de saber que volvía Micaela de casa de las López... cuando la alcanzo Damián. Dicen que doña Rita, la que cose ajeno, escuchó que le decía: "Orita mismo ha de ser y aprisa, si quieres, porque ya te dije que me sucedió una desgracia muy grande"... Crescencio vio que cuando Micaela iba a dar vuelta en la esquina de su casa, Damián quiso levantarla en peso, a fuerza; venciendo el susto, Crescencio corrió en auxilio de la muchacha, en tiempo que ésta lograba correr, y Damián le disparaba, queriendo todavía subirla en la silla;

pero al ver que llegaba Crescencio, echó a correr;

Micaela dio algunos pasos, antes de caer...

(Yáñez, 1968, 871)

Por su parte el personaje de Maria, sobrina del señor cura, también rompe el patrón clásico femenino, pero (a diferencia de Micaela) su revolución es exitosa y llega más allá de la protesta personal. Por lo general, ella dirige su inteligencia, curiosidad y rebeldía a cometidos más significativos. Sin embargo, en su intento por liberarse actúa primero con discreción por ser sobrina del director moral y social del pequeño poblado. Para empezar, María está sedienta de conocimiento de todo tipo, por lo que es una ávida lectora clandestina de todo libro, periódico o revista que cae en sus manos, y que le llegan a su tío de Guadalajara y México o que alguien más trae de fuera. Esto es por demás una osadía tomando en consideración que la iglesia, de quien su tío es el máximo representante, prohíbe aun a los varones leer cualquier cosa que venga de afuera:

...le gusta leer: casi sabe de memoria el Itinerario a Tierra Santa y la novela Staurofila; como no acierta a conocer lo que disguste a su tío, y han sido frecuentes, duras, las reprimendas por ese vicio, lee a hurtadillas; tenía pasión por los libros de geografía, pero tanto la exaltaban y con tantas preguntas colmaba la paciencia de don Dionisio, a quien importunaba para que la llevara a alguna de las peregrinaciones, que éste acabó

por quitárselos y prohibírselos... quién sabe si por ella su tío no reciba más que revistas religiosas y La Chispa; dejó la suscripción de El País, que traía bonitos figurines y noticias interesantes; el Padre Reyes todavía la recibe y le presta algunos números al señor cura, que María lee a la descuidada; últimamente estaba leyendo Los Tres Mosqueteros; pero ya no ha podido ir a casa de Micaela Rodríguez, que trajo el libro de México... (Yáñez, 1968, 696)

No obstante, el rebelde personaje comete algunos errores propios de su edad, igual que su amiga Micaela, como el de romper a veces reglas eclesiásticas sin ningún propósito útil o satisfactorio. Como su tío la aleja de un pretendiente, se le antoja entonces tener cualquier novio por la osadía de ir en contra de la autoridad, y a pesar de despreciar al muchacho:

-“¿Qué me resuelve de lo que le dije?”

-“Que si” -fue la fría, seca, imperturbable respuesta, mientras decía consigo mismo su autora: -“Qué vulgar, cuánto me choca.” Era una sorda y auténtica repugnancia, que le provocaba irritación; pero mientras ésta crecía, mayor placer le daba contrariarla, y tal gozo le compensaba la falta de otros estímulos comunes: cariño, miedo, ilusión, desesperanza. No quería, nada esperaba; el acercamiento del estudiante no la hacía temblar; sólo se daba gusto en irritarse y en romper el cerco puesto a las mujeres del

pueblo... (Yáñez, 1968, 893-894)

Como se puede ver, la representación de las mujeres en esta novela es sin duda diferente. No únicamente son todos personajes claves, bien delineados, algunos rebeldes, activos e inteligentes sino que algunos son revolucionarios. María y otro personaje se meten a la revolución, y no tan sólo por seguir a su hombre como la tradicional soldadera de la mayoría de las narrativas anteriores. Las dos muchachas se unen al movimiento por convicción propia. A través de la historia sabemos que María entiende la injusticia que se comete con el pueblo, no únicamente con las mujeres, y no la aprueba. Ella se pregunta en varias ocasiones quién será el liberador que acabe con el abuso de la autoridad. Así pues, se entiende que el personaje no decide unirse a la bola debido únicamente a su represión moral, intelectual y social. De esta forma, sabemos a través de la voz escandalizada y criminosa de la gente del poblado que las dos mujeres revolucionarias toman su decisión detenidamente, reuniéndose y planeando su revuelta con otros organizadores rebeldes del pueblo:

-¡Que se fue por su voluntad!

-¡Si, que estaba de acuerdo con los maderistas!

-¡Que se fueron ella y la viuda de Lucas González!

-¡Cómo! -Si, ¡las dos! iban en unos caballos que le robaron a don Anselmo Toledo.

-Yo siempre pensé que en eso pararía.

-Yo siempre dije que no era gente buena, desde que se juntaba tanto con Micaela.

-Yo siempre anuncié que había de acabar en perdida.

-Leía libros prohibidos.

-Era muy rara. Tenía un modo de hablar, de ver.

-¡Malvada! -Que la vieron salir de esa casa, en las juntas mentadas.

-Yo la vi hablar muchas veces con la viuda.

-Yo la vi salir varias noches en junta con Rito, con el Pascual, con otros pelados nortños.

(Yáñez, 1968, 970)

Capítulo 3: El cine de la revolución

Similarmente a la narrativa, el cine de la revolución es aquel que trata sobre la gesta revolucionaria que irrumpe en México en 1910, pero (como vimos en la narrativa) aquí tampoco se trata necesariamente de un cine verdaderamente revolucionario. Sin embargo, existen más obras fílmicas que resultan revolucionarias en menor o mayor grado que las novelas del género, aunque algunas se van a extremos muy idealistas. También como en la novela, las películas de la revolución abordan el tema de maneras diferentes, pero en este caso hay una variante más que es la comedia de la revolución.

La producción de películas sobre la revolución mexicana es mucho mayor que la literatura a causa del tremendo alcance del cinematógrafo, sobre lo cual elaboramos un poco en el primer capítulo del presente trabajo. Dicha producción cinematográfica abarca de 1911 a los ochentas. Es de esperarse que la sociedad política y el Estado de cada fase histórica desde que comienza la revolución explota este medio de comunicación al máximo en su intento por difundir su discurso. Y la burguesía posrevolucionaria sabe que la revolución es el tema para utilizar debido a su enorme impacto en todas las esferas sociales del país, aunque como ya vimos el cine va dirigido principalmente a las clases populares.

Del mismo modo que la novela, este trabajo divide al cine de la revolución en cuatro etapas. La primera es la

fase del nacimiento del género en donde predomina el documental revolucionario, y abarca los años de 1911 a 1919. La segunda etapa ilustra el florecimiento del cine de la revolución, y a diferencia de la narrativa este cine no es muy prolífero y ocupa tan sólo los primeros años de la década de los treinta. Dentro de esta segunda etapa predomina el cine crítico-realista. En contraste también con la novela, la tercera fase de neutralización del cine resulta la época más productiva, y la componen los años treinta, cuarenta y cincuenta. Dicha etapa es la más comercial y folklórica, y sobresalen los filmes que idealizan y mitifican tremendamente a la revolución. Finalmente, la cuarta época del cine de la revolución es en la que renace el género, y abarca un poco los años sesenta, todos los setenta y parte de los ochenta. En esta fase se rescata la seriedad, dignidad y calidad del tema, y se trata nuevamente de un cine crítico-realista muy similar a la segunda fase del cine de la revolución.

La aparición del cinematógrafo

El cinematógrafo se estrena en el continente americano el 6 de agosto de 1896 en México, a escasos ocho meses de su nacimiento en París. Las primeras imágenes en movimiento son proyectadas en privado para Porfirio Díaz, su familia y su gabinete en uno de los salones del legendario Castillo de Chapultepec de la Ciudad de México. Los portadores del innovativo proyecto son los proyccionistas franceses Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, representantes de

los hermanos Louis y Auguste Lumière. Poco después las primeras vistas (como se les llama a las películas mudas hasta 1927) son exhibidas al público el 14 de agosto del mismo año. Al poco tiempo, los empresarios del cinematógrafo comienzan a filmar la vida nacional convirtiendo a Porfirio Díaz y al pueblo mismo en las primeras estrellas de cine mexicanas. Los hermanos Lumière proyectan a Díaz con su familia, con sus ministros, y paseando en su caballo blanco por Chapultepec. Asimismo, proyectan en las nuevas pantallas diferentes imágenes típicas y folklóricas nacionales; tomas tan cotidianas como el paso de los transeúntes por las calles principales.

La estancia en México de estos cineastas franceses es muy breve, pero antes de abandonar el país han logrado filmar treinta y cinco cintas en la Ciudad de México y en Guadalajara. En enero de 1897, el cinematógrafo Lumière queda en manos del primer exhibidor mexicano Bernardo Aguirre. Al poco tiempo, otros exhibidores mexicanos comparten con Aguirre el nuevo campo, convirtiéndose muy pronto de exhibidores a los primeros cineastas nacionales. Durante esta época porfiriana destacan los realizadores Salvador Toscano -iniciador del documental- Guillermo Becerril, los hermanos Stahl, los hermanos Alva, y Enrique Rosas. Porfirio Díaz a Yucatán: Fiestas presidenciales en Mérida (1906) es el primer de largometraje mexicano, y el realizador es el último cineasta mencionado (González, 1992).

Desde las primeras exhibiciones los intelectuales mexicanos descubren en el séptimo arte un importante registro del acontecer nacional, mismo que marca al cine mexicano en sus primeros veinte años. Las tomas documentales sobre la historia del país, como les llama Héctor Martínez Tamez (1986), son las obras fílmicas más relevantes en estos primeros pasos del cine nacional. Algunos especialistas en el campo, como lo es Manuel González Casanova (1992), afirman que el cine fue en esa época un testimonio de la realidad nacional. Sin embargo, y como es de esperarse, hay casos en que dicho medio funciona de una manera completamente opuesta. Un excelente ejemplo es el filme del gobierno porfirista sobre el Centenario de la Independencia. El objetivo principal de la agenda porfirista en la proyección de este documental es la de disimulo. Las ostentosas fiestas de ambientes apacibles y cordiales que proyecta dicho documental intentan esconder la enorme crisis política, social y económica que vive el país a punto de revolución.

El cine mudo de ficción

El crítico Maximiliano Maza (2001) señala que los antecedentes del cine mexicano de ficción datan desde la aparición del cinematógrafo en el país. Esto es, considerando como cine de ficción aquel en el que se utilizan actores para narrar un argumento, aunque este último tenga raíces en la vida real. De esta forma, el primer filme breve de ficción en el país es un duelo en el

bosque de Chapultepec (1896), filmada por los franceses Bernanrd y Veyre. Esta cinta está basada en un verdadero duelo entre dos diputados, ocurrido un poco antes y en el mismo lugar. Asimismo, a fines del siglo XIX Salvador Toscano filma una versión corta de Don Juan Tenorio (1899). También, Felipe de Jesús Haro escribe, dirige e interpreta el proyecto de ficción más ambicioso de la época: El grito de Dolores o La independencia de México (1907). Otros ejemplos son: El san lunes del valedor o El san lunes del velador (1906) dirigida por Manuel Noriega; Aventuras de Tip Top en Chapultepec (1907) dirigida por Felipe de Jesús Haro; El rosario de Amozoc (1909) dirigida por Enrique Rosas; y El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart (1912) dirigida por los hermanos Alva.

La revolución para de tajo con la producción de cine de ficción mexicano, pero la industria cinematográfica nacional se beneficia durante el breve gobierno de Francisco I. Madero de 1911 a 1912. El apoyo y la libertad que el gobierno le da al nuevo medio trae como resultado el aumento de las salas de producción que pasan de veinticinco a cuarenta tan sólo en la Ciudad de México. Asimismo, los cines cumplen durante esos dos años una doble función. Por la mañana se utilizan como salas de animadas asambleas organizacionales, y por la tarde cumplen con su tradicional papel de entretenimiento. Por otro lado, el cine forma parte integral del gran proyecto educativo que desafortunadamente el nuevo presidente revolucionario no

logra llevar a cabo. Madero planeaba utilizar el cinematógrafo como instrumento importante en la educación del pueblo organizando funciones de cine instructivas y gratuitas, y de hecho quería incorporar al cine en las mismas aulas de escuela. A tan temprana edad de este medio de comunicación, Madero y sus seguidores intelectuales pronostican la fuerte arma pedagógica que sería en un futuro, y quieren asegurarle una función pedagógica positiva:

Ya no es un medio de diversión sino también de aprender... Las imágenes que impresionan la retina de los niños se olvidan mucho menos que las explicaciones orales sin ningún atractivo... El cinematógrafo escolar vendrá a ser con el tiempo un museo pedagógico...

(González, 1992, 23)

En contraste con el período maderista, durante la época huertista (1912-1914) entra en apogeo la censura cinematográfica. Se prohíben los filmes testimoniales revolucionarios y cualquier imagen sobre los abusos de la nueva dictadura. Se permiten únicamente en el país las películas italianas de moda como Quo Vadis y Espartaco, la cual resulta un tanto contraproducente para el gobierno por su esencia revolucionaria. También se autorizan las películas mexicanas ultra-conservadoras como Hojeando el año de 1910 (1914), que es una añoranza de los tiempos porfirianos.

Durante la etapa de Venustiano Carranza (1916-1920) surge en el país el cine histórico de ficción de largometraje como parte del esfuerzo para contestar al ataque cinematográfico estadounidense, en el cual se proyecta a los mexicanos como bandidos, traidores, sucios e inmorales (Mora, 1982). Entre los filmes de este tipo sobresalen: 1810 o los libertadores (1916), Reconstrucción nacional (1917), Tepeyac (1918), Tabaré (1918), Cuauhtémoc (1919), y Chapultepec que no se termina. Desafortunadamente, sólo la primera película es un éxito debido a la presión comercial de la corriente italiana que ya predomina en el país.

Los investigadores creen que el cine de ficción de largometraje resurge en esta fase carrancista debido a que el discurso oficial ya ha dado por terminada la gesta revolucionaria. De esta forma, termina dominando este género, pero ahora a la italiana. El cine nacional se olvida (con una que otra excepción) de sus inicios testimoniales y de su pasado histórico, y se dedica casi por completo a producir versiones mexicanas de películas italianas o películas mexicanas al estilo italiano en contextos bien extraños a la realidad nacional. El mundo de las "divas", aportación clave del cine italiano a la cinematografía nacional y mundial, cubre las pantallas nacionales. Las siguientes películas son todas filmadas en México durante 1917: La luz, El amor que triunfa, Triste crepúsculo, En defensa propia, Alma de sacrificio, La

tigresa, y La soñadora. En esta época también se estrena la primera versión de Santa (1918) dirigida por Luis G. Peredo, que es el antecedente de uno de los arquetipos femeninos más predominantes en el cine nacional, la prostituta.

No obstante, existen excepciones a dicha imitación, y entre estas sobresale la gran producción La banda del automóvil gris (1919) dirigida por Enrique Rosas. Dicho filme está compuesto de una trama y un contexto totalmente locales, y es considerada la película más distinguida del cine mudo mexicano (De los Reyes, 1995).

Del mismo modo, otro proyecto cinematográfico nacional que tiene éxito nacional e internacional, y permanece en el aire hasta fines de la década es La Cine-Revista Semanal. Se trata de documentales semanales de magnífica calidad artística que desvirtúan la falsa imagen de México que se propaga en el extranjero. Estos filmes registran la vida política y social mexicana, las riquezas naturales, los monumentos artísticos, el desarrollo de la industria, la naturaleza mexicana, monumentos arqueológicos, y los rincones más típicos del país.

Durante los veintes la mayoría de los cineastas nacionales se ha rendido ante la presión comercial extranjera en donde ahora predomina el cine estadounidense. Por lo tanto, no se puede hablar mucho del cine mexicano durante estos años, a pesar de que un pequeño sector de la cinematografía nacional intenta tenazmente captar la atención del público ensimismado en las producciones

hollywoodenses. Se cree que lo más importante de esta década para la cinematografía nacional es la preparación que obtienen varios actores (Dolores del Río, Lupe Vélez, Ramón Novarro y Lupita Tovar), directores (Fernando de Fuentes, Emilio Fernández, Roberto y Joselito Rodríguez) y técnicos mexicanos en Hollywood (Mora, 1982).

La producción de películas mexicanas decae a tal punto en esta fase que en 1924 no se logra una sola filmación. Esto contrasta notoriamente con el año 1919 en que se logran catorce producciones. De cualquier modo, continúa la lucha de algunos directores nacionalistas como es el caso del tenaz director Miguel Contreras Torres, quien logra producir a través de esta difícil época cinematográfica las siguientes cintas históricas de ficción bajo el aspecto novelesco: El caporal (1922), El hombre sin patria (1923), Oro, sangre y sol (1924), y El águila y la serpiente (1928). Esta última pertenece al cine de la revolución basado en la novela del mismo género.

Primera etapa del cine de la revolución

Nacimiento (1910s)

El documental revolucionario

El documental nace con la revolución mexicana, que es el primer acontecimiento histórico documentado en el cine mundial. Cuatro años después comienza a ser documentada también la primera guerra mundial siguiendo el estilo impuesto por los realizadores mexicanos. Con toda razón, el

historiador de cine mexicano Aurelio de los Reyes ((1995) afirma que el documental es la principal contribución de México al cine mundial. Así pues, el documental revolucionario es un cine testimonial realista-histórico.

De esta forma, la revolución mexicana es la fuente que le da a Salvador Toscano (iniciador de la vertiente documental) y a otros cineastas el gran tema para documentar a través del cinematógrafo. Los primeros que se enfocan en filmar los acontecimientos revolucionarios más sobresalientes en el país son los hermanos Alva, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y el mencionado Salvador Toscano. La revolución mexicana es entre 1910 y 1917 el programa principal de los cines nacionales debido a su imprescindible valor noticioso.

El primer filme testimonial sobre la revolución mexicana es La vista de la revuelta (1911), y el documental está dividido en varias partes que presentan los sucesos más sobresalientes de la revolución en el norte del país. Entre estos acontecimientos sobresalen: el asalto y la toma de Ciudad Juárez, las primeras negociaciones para pactar la paz en el país, y el día en que los líderes del país (Madero, Vázquez Gómez, Orozco, y Villa) firman el acuerdo de paz (De los Reyes, 1995). Desde esta primera película de la revolución el cine nacional puede competir por el interés del público con las películas extranjeras de moda.

El cine y los caudillos revolucionarios

Los caudillos revolucionarios siempre están conscientes de la potencialidad propagandística del cinematógrafo. Han observado la forma en que la contrarrevolución interna utiliza desde su aparición al nuevo medio para esconder la verdadera situación del país. Asimismo, se han percatado de que también la contrarrevolución extranjera lo utiliza desde 1910 para atacar a México y a su revolución. Carl Mora (1982) y Manuel González Casanova (1992) concuerdan en que los dirigentes revolucionarios deciden explotar la misma arma para defenderse de sus enemigos.

De entre los tres líderes rebeldes más relevantes, Francisco I. Madero, Francisco Villa y Emiliano Zapata, únicamente Madero y Villa utilizan al cine como propaganda para su lucha. El intelectual Madero utiliza el cinematógrafo para registrar en la historia su imagen y la imagen del triunfo de la primera fase de la revolución. De esta manera, en 1911 se estrenan en México las vistas de los hermanos Alva: El viaje del señor Don Francisco I. Madero de Ciudad Juárez a esta capital y Viaje de Madero a Cuernavaca. La primera testifica la jornada de Madero a la capital del país después de la caída de Díaz, y la segunda narra la visita que Madero le hace a Emiliano Zapata en su territorio de Morelos. Poco después en el mismo año, también producida y dirigida por los hermanos Alva, se estrena Los sucesos sangrientos de Puebla (1911). Este documental proyecta la lucha entre las tropas campesinas leales a Madero y las tropas del ejército federal.

Como se sugiere anteriormente, durante el gobierno maderista (1911-1912) el cinematógrafo goza de entera libertad de producción, y las vistas sobre la revolución están en su apogeo. De hecho, algunos cineastas contemporáneos, como Aurelio de los Reyes (1995) y Manuel González Casanova (1992), afirman que la etapa de Madero es la verdadera época de oro del cine mexicano. Esto no sólo se debe a la completa libertad de la que gozan los nuevos hacedores de cine, sino también a que este primer cine de la revolución es completamente nacional tanto técnica como temáticamente. Además de la producción de otros géneros cinematográficos, De los Reyes (1995) afirma que durante este breve periodo destaca el proyecto más ambicioso de los hermanos Alva, La revolución orozquista (1912). Esta película de 1500 m. se filma tanto en los campos rebeldes como federales, y testifica la batalla entre Victoriano Huerta y Pascual Orozco. A pesar de que el filme es editado y se cortan algunas tomas, De los Reyes cree que los Alva hacen un trabajo muy objetivo. Añade el crítico que no se sabe a quién favorece la producción, a pesar de que se seleccionan las escenas sobre la preparación para el ataque, sobre la batalla misma, y sobre la victoria del lado vencedor. Finalmente, en el mismo año también sobresale el estreno de la película de Enrique Rosas La revolución en Veracruz (1912). Esta testifica la sublevación de Huerta en contra de Madero.

Por su parte, Francisco Villa explota el cinematógrafo

durante su lucha de una manera muy peculiar, sobre todo durante la dictadura huertista que se caracteriza por su censura cinematográfica y periodística. Villa establece un convenio con la empresa estadounidense Mutual Film debido a que Huerta ha prohibido la proyección de filmes testimoniales sobre la gesta revolucionaria. El caudillo está convencido de que una imagen villista positiva en el país vecino contrarrestaría la propaganda desfavorable que se está haciendo en el extranjero de México y de su revolución. El trato estipula que la compañía extranjera tiene que pagar a las fuerzas del norte el cincuenta por ciento de las ganancias que tenga la película en los Estados Unidos. También, la Mutual Film se compromete a no difundir las imágenes de las batallas que no ganen los villistas. Por su parte, se le exige a Villa la exclusividad con la compañía, y también se le compromete a llevar a cabo las batallas durante el día. Asimismo, el caudillo promete llevar a cabo simulacros de las batallas que no sean filmadas bien, y acepta que sus tropas vistan uniformes en las batallas principales. La toma de Torreón (1914) es una de las películas bajo la dirección de la Mutual Film que las tropas villistas tienen que simular después de la verdadera batalla debido a problemas técnicos. No obstante, cuando Estados Unidos invade Veracruz a los pocos meses, en abril de 1914, el centauro del norte rompe el convenio y expulsa a todos los técnicos extranjeros.

Por su parte, y muy de acuerdo a su legendario temperamento modesto e introvertido, Emiliano Zapata es el único de los tres principales caudillos revolucionarios que no explota el nuevo medio propagandista.

El cine de la revolución y la época huertista

No obstante Zapata no utiliza el cine para la causa revolucionaria, los hermanos Alva filman por su cuenta Sangre hermana (1914) durante el régimen de Victoriano Huerta. El documental trata sobre la lucha zapatista en el sur del país, y para algunos analistas la intención original de la producción es la de desacreditar a los revolucionarios. No obstante, el ambivalente filme es muy controversial. Para algunos, como Manuel González Casanova (1992) y Aurelio de los Reyes (1995), es un documental tendencioso y subjetivo que muestra los horrores de la lucha revolucionaria para favorecer al gobierno. Para otros como Eduardo de la Vega (1995), el filme proyecta (aun sin haberlo querido) una imagen favorable de los zapatistas. De cualquier modo, nos sorprende que Sangre hermana (1914) haya pasado por el filtro de la fuerte censura huertista de aquellos años.

Asimismo, pero con intenciones gubernamentales muy diferentes, durante la fase huertista se autoriza la exhibición de la película La invasión norteamericana (1914). Este documental proyecta el enfrentamiento de las fuerzas mexicanas contra los marines estadounidenses que invaden Veracruz. Al sentirse Huerta casi perdido por la avanzada

revolucionaria hacia la capital mexicana, autoriza la exhibición de dicho filme intentando lograr de nuevo el apoyo de los capitalinos. El dictador piensa equivocadamente que con dicha película fomentaría aún más la indignación nacional hacia la invasión extranjera, y se le uniría el pueblo para combatir juntos al invasor.

En ese mismo año, después de haber sido derrocado Huerta, se estrena el documental La película de la revolución (1914). Esta cinta cierra el período de casi dos décadas de cine testimonial mexicano concentrado principalmente en la gesta revolucionaria. A partir de aquí, las escenas de las películas de la revolución ya no son filmadas en el mismo momento y lugar de las batallas y acontecimientos revolucionarios. Sin embargo, este filme no aparece en todos los cines sino que únicamente se presenta en el auditorio donde se lleva a cabo la legendaria Convención Revolucionaria de la Ciudad de México, convocada para planear el futuro nacional después de la caída del dictador. La película de la revolución es una recopilación de las tomas testimoniales más relevantes sobre la lucha contra Huerta y de la consumación del triunfo del movimiento. Además, también aparecen los diferentes caudillos luchando y marchando unidos en la hasta ese momento causa común. El móvil de la producción no es artístico sino totalmente político debido a los ánimos de tensión, división, y principalmente anticarrancismo existentes en los diferentes sectores de la convención. Se

espera con la película calmar a los jefes revolucionarios, llamar a la concordia, y volver a unir a los diferentes grupos. Sin embargo, el proyecto es interrumpido al ser balaceada la pantalla cuando aparece en ella Venustiano Carranza.

El cine de la revolución y la fase carrancista

A pesar de la enorme oposición interna, el gobierno de Carranza es reconocido internacionalmente en 1916, y gobierna hasta que es asesinado en 1920. El gobierno carrancista ejerce la misma censura de la administración anterior en contra del cine testimonial sobre la lucha revolucionaria que se sigue llevando a cabo en el norte y el sur del país. Sin embargo, para contrarrestar la mala imagen de México en el extranjero, durante esta fase se promueve fuertemente el cine nacional histórico bajo el aspecto novelesco. La revolución para Carranza es asunto del pasado, y ese trato le da en el primer indicio gubernamental para promover el cine. Se trata de una convocatoria lanzada el siete de mayo de 1916 por la Compañía Queretana Cinema, S.A. en La revista de revistas. En dicha convocatoria se invita a los escritores del país a producir el argumento novelesco de una película sobre un episodio de la revolución supuestamente terminada. La invitación únicamente reconoce la participación de Madero, y tiene una clara intención propagandista para el nuevo gobierno:

... un episodio de la revolución iniciada por

Francisco I. Madero, y llevada a feliz término por el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Sr. Venustiano Carranza.

(González, 1992, 32).

Desafortunadamente, hasta hoy en día no se sabe si se produjo dicha película de la revolución o si al menos hubo respuesta a la convocatoria. La única película de la revolución producida en este período revolucionario (1916-1920) fue Emiliano Zapata en vida y muerte (1919) dirigida por Enrique Rosas. Sin embargo, dicho filme ya no pertenece a la corriente testimonial revolucionaria sino a la corriente histórica porque se produce después del asesinato del caudillo.

Segunda etapa del cine de la revolución

Florecimiento (1930s)

El cine de la revolución entra en una breve pero perduradera etapa de florecimiento a principios de los años treinta. Esto se debe por un lado al ambiente de efervescencia socio-política en la que vive el país poco después de haberse extinguido por fin la guerra civil en 1929. Es tiempo de pedir cuentas sobre la revolución, y el cine se une a la plataforma socio-política en donde la novela de la revolución juega el papel clave. No obstante, el cine de la revolución de esta fase trata de seguir los pasos histórico-liberales del muralismo mexicano. Son tres obras las que representan este singular y breve periodo de un cine crítico-realista sobre la gesta revolucionaria: El

compadre Mendoza (1933), El prisionero número trece (1933), y Vámonos con Pancho Villa (1935). Fernando de Fuentes, el director de las tres obras, se enfoca en los primeros años de la revolución a casi dos décadas de distancia. En contraste con la primera fase de documental revolucionario, esta etapa entra en la corriente del cine de ficción ahora sonoro. Quizás esto último es la razón por la cual las obras de Fernando de Fuentes dejan una huella mucho más profunda en el género que el documental revolucionario mudo. Así pues, y a pesar de su brevedad, esta segunda etapa es perduradera y definitiva para el cine de la revolución en general. De hecho, se consideran a estos tres filmes de De Fuentes las obras maestras del cine de la revolución mexicana.

El cine sonoro de ficción

En 1927 aparece por primera vez el sonido en las pantallas, pero hasta 1930 surgen los primeros intentos sonoros en la cinematografía mexicana. Los primeros filmes sonoros nacionales filmados en Hollywood, España y Moroco (aunque no muy efectivos) son: Abismos o naufragos de la vida de Salvador Pruneda Más fuerte que el deber de Rafael Sevilla; y Soñadores de la gloria de Miguel Contreras. Sin embargo, el sonido de esta cinta y otras tantas que se filman por primera vez en el país todavía no cuentan con sonido directo sino sincronizado de discos, y por esta razón no tienen mucho éxito. Es hasta un año después en que se filma la segunda versión de Santa (1931) dirigida por

Antonio Moreno, primera película sonora que tiene éxito debido principalmente a su sonido directo.

Durante 1932 y 1936 la industria mexicana produce cerca de cien filmes, y dentro de esta fase inicial del cine sonoro mexicano destacan los directores: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Gabriel Soria, Chano Urueta y Emilio Gómez Muriel. Sin embargo, Fernando de Fuentes domina esta etapa de principios de la década, y muy a pesar de que sus primeros filmes no son los mejores. Entre estos están El anónimo, La calandria y El tigre de Yautepec. Definitivamente, las películas de la fase revolucionaria de este reconocido director son los pilares del cine de la revolución, y también los precursores de la famosa etapa del cine de oro nacional, de la que hablamos más adelante.

La estética rusa en la cinematografía nacional

Es comprensible la influencia del cine estadounidense en el cine mexicano por causa de la cercanía geográfica y por el adelanto de la cinematografía de Hollywood. No obstante, el cine mexicano tiene también la importante influencia del cine ruso, misma que marca por siempre la estética del cine nacional. La cinematografía rusa crea en los veintes el primer movimiento artístico propio del cine. En base a las aportaciones lingüísticas del norteamericano Griffith, los rusos desarrollan una propuesta ideológica a través del cine. Para 1930 las películas de los rusos Sergei Mijailovich Eisenstein y Vsevolod Pudovkin ya son

reconocidas internacionalmente: La huelga (1924) El acorazado Potemkin (1925), La madre (1926) y Octubre (1927).

Eisenstein viene a México en 1930, y se queda dos años para filmar el proyecto nacionalista ¡Que viva México!. Desafortunadamente, la película no puede ser finalizada porque sus patrocinadores norteamericanos le retiran la ayuda económica y se quedan con todo el material filmado. No obstante, la estética visual del ruso ya ha sido capturada por los cineastas mexicanos, y esta se puede captar claramente en los futuros filmes mexicanos. Elementos como los hermosos paisajes, las nubes fotogénicas, y la exaltación del indígena mexicano son tres de los principales rasgos de dicha estética (De la Vega, 1995). Por otro lado, el crítico mexicano Maximiliano Maza (2001) no está de acuerdo con que dicho estilo en el cine nacional es de influencia rusa. Para él, y para otros especialistas, los mencionados rasgos cinematográficos son derivados de la pintura muralista.

Lázaro Cárdenas y el cine crítico realista

Como ya elaboramos detenidamente en el segundo capítulo del presente trabajo, desde que Lázaro Cárdenas toma la jefatura del influyente PNR en 1930, la filosofía socialista y nacionalista que lo identifica durante su período presidencial (1934-1940) comienza a influir en todos los acontecimientos y decisiones del país. Asimismo, recordemos que la mayoría de la crítica literaria, cinematográfica y la historia oficial concuerda en que los cambios y

acontecimientos verdaderamente revolucionarios se dan a cabo en México únicamente bajo dicha administración de 1930 a 1940. Obviamente, dicha filosofía también influye en la cinematografía nacional. Lázaro Cárdenas promueve, produce y exhibe cine documental en el país y en el extranjero, y toma medidas administrativas para apoyar al cine nacional en general. Un ejemplo es el decreto de octubre de 1939 que impone a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes. Sin embargo, y a pesar de sus esfuerzos, durante la época en cuestión se logran tan sólo unas cuantas producciones nacionalistas y de la revolución de buena calidad crítico-realista únicamente: Redes del director Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel; y El compadre Mendoza (1933), El prisionero número trece (1933) y Vámonos con Pancho Villa (1935) de Fernando de Fuentes. Algunas otras películas nacionalistas y de la revolución producidas en estos primeros años de los treinta, pero no muy ricas son: Janitzio de Carlos Novarro, Humanidad de Adolfo Best Maugard, Enemigos de Chano Urueta, La sombra de Pancho Villa y Revolución de Contreras Torres, y El tesoro de Pancho Villa de Arcady Boytler. Las cuatro últimas sobre la revolución se consideran filmes impregnados de demagogia.

De esta manera, Fernando de Fuentes es el único director de la época que consigue abordar por primera vez un tema histórico de una forma crítica, y sus tres filmes son la primera tentativa dentro de la cinematografía nacional

que responde al ambiente intelectual de debate político iniciado desde la década anterior por el muralismo y la literatura.

A pesar de que en estas tres obras fílmicas existe una fuerte crítica hacia las diferentes fallas de la revolución, en todas ellas se enaltece al movimiento social y a los revolucionarios, y se condena la contrarrevolución interna y externa.

El compadre Mendoza (1933)

Esta magnífica producción es la obra maestra de Fernando de Fuentes dentro y fuera del género de la revolución aunque algunos críticos conservadores no estén de acuerdo. La causa para esta objeción es que Allá en el rancho grande (1936) del mismo director es la película que da a conocer el cine mexicano a nivel internacional. El compadre Mendoza se basa en la novela del mismo nombre escrita por el novelista y cineasta Mauricio Magdaleno. La adaptación del filme es llevada a cabo por el mismo De Fuentes y Juan Bustillo Oro, quienes logran conservar la estructura de la obra original.

La médula de la película es una denuncia al oportunismo, corrupción y comercialización del movimiento social por parte de la contrarrevolución interna: los terratenientes, comerciantes, y federales huertistas y carrancistas. Para el crítico Jorge Ayala Blanco (1985), la película es una alegoría política que logra interpretar la historicidad, y no aniquilarla como se esperaría. Para el

crítico, lo que importa a De Fuentes aquí es el clima de crisis que genera la guerra civil, la dialéctica de la traición y el heroísmo. No obstante, el filme revela la intimidad, la moral de los hombres que hicieron la revolución, y no las batallas.

Esta película se desarrolla en el sur de México, donde el movimiento rebelde es dirigido por Emiliano Zapata durante los gobiernos huertista y carrancista. La trama de la cinta gira principalmente al rededor del protagonista Rosalío Mendoza, ranchero corrupto e individualista. Este negocia con la revolución prestando dinero y vendiendo armamento, provisiones y favores al mejor postor revolucionario o contrarrevolucionario. El segundo personaje estelar en la cinta es el general zapatista Felipe Nieto. Este salva la vida de Mendoza y de su esposa, por lo que el comerciante queda muy agradecido. Se entabla una fuerte amistad entre ambos hombres, y ésta se vuelve compadrazgo al aceptar el general ser padrino del futuro primogénito de Mendoza. Después de varios años de amistad, un oficial carrancista (quien no ha logrado acabar con la tropa zapatista) soborna a Rosalío, y éste traiciona a su compadre y mejor amigo para asegurar sus intereses económicos y políticos. El compadre Mendoza abusa de la ciega confianza que Felipe le tiene. Cita al revolucionario en su rancho para entregarlo al oficial carrancista, y Felipe Nieto es asesinado en la propia casa de su compadre y amigo.

Tanto la revolución cuanto los revolucionarios son proyectados en este filme de una manera muy positiva. El movimiento social se muestra como una causa legítima y necesaria, y a diferencia de otras futuras películas, en este filme no se critica en nada a la revolución. Por su parte, Felipe Nieto representa al verdadero revolucionario, y su personalidad valiente, leal y honrada refleja una imagen muy positiva de la revolución en general. Este personaje alegoriza la figura y los ideales de tierra y libertad de Emiliano Zapata, así como su muerte hace referencia también al fin que tuvo el caudillo. Nieto es engañado por un coronel carrancista quien supuestamente quiere pasarse al lado revolucionario, y es emboscado y acribillado por soldados federales. Finalmente, Felipe no únicamente es un revolucionario ejemplar sino que es un hombre cabal en toda la extensión de la palabra. Nieto nunca se atreve a traicionar a su amigo, a pesar de que tanto él como la esposa del ranchero se enamoran desde el primer momento:

Soldado: Perdóneme general, pero la mera verdad yo no comprendo cómo se arriesga aste tanto para visitar Santa Rosa.

Nieto: Es que aprecio mucho a los Mendozas y a su chamaco.

Soldado: ¡Chamaco! ¡chamaco! A mi se me hace que es otra persona a quien aste quiere jefe.

Nieto: ¡Cállate la boca. No seas invecil!

Soldado: ¡No se enoje jefe! Era por decir, por darle un consejito. ¿Por qué no asaltamos la hacienda, y nos llevamos a la mujer?

Nieto: ¡No seas estúpido! Don Rosalío es mi compadre y lo quiero como a un hermano.

(De Fuentes, 1933)

La crítica negativa en el filme va directamente a la contrarrevolución nacional, principalmente al oportunismo de la burguesía terrateniente y comercial a la que pertenece el protagonista. El rancharo Mendoza es un personaje negativo en general. Además de dejar asesinar a su compadre a cambio de beneficio económico y político, también su vida personal está cimentada en el abuso y la corrupción. Una muestra es que su esposa es hija de un antiguo acaudalado terrateniente, Don Andrés García, y la fuerza a casarse con él a cambio de salvar a su padre de la ruina. Finalmente, lo que se remarca a través de todo el filme es el oportunismo de este tipo de mexicanos que como Rosalío y sus hermanos comerciaron sin escrúpulos con el movimiento social.

Rosalío: De acuerdo en que no hay nada como la capital, pero para pasear hermano. Para los negocios no hay nada como el campo y la Revolución.

Hermano I: La verdad es que eres un águila Rosalío nosotros no podemos quejarnos, pero lo que es tu estás ganando cinco veces más.

Rosalío: Se los dije, se los dije, no le tiemblen

a la bola. Pero se asustaron, y se vinieron para acá. Hay que tener valor para los negocios.

Hermano II: Bueno, bueno hermano, no me sonsaques al muchacho que un día te queman tu rancho o te fusilan los zapatistas o los del gobierno, y entonces a ver quien tiene razón.

Rosalío: ¡Qué va hombre! Yo se vivir...

(Llegan unos clientes)

Hermano I: Don Andrés García y su hija. Antes tenían mucha plata, pero ahora están arruinados por la Revolución. Nos deben un buen pico.

(De Fuentes, 1933)

Finalmente, la imagen de la mujer en El compadre Mendoza (1933) es muy limitada, y no tiene ninguna participación en la revolución. El único personaje femenino en esta cinta es la esposa de Rosalío. Esta es un personaje bondadoso, pero su participación en la obra es muy secundaria. Además, la señorita García representa totalmente a la tradicional mujer mexicana sumisa, callada y obediente. Ella acepta casarse con Rosalío sin inmutar para salvar a su padre, guarda silencio y se resigna ante el amor que siente por Felipe Nieto desde el primer momento en que lo ve el día de su boda forzada, es una madre muy buena y abnegada a pesar de todo, y en resumen, no tiene la más mínima participación en el mundo patriarcal y menos en el revolucionario.

El prisionero numero trece (1933)

En esta obra se utiliza la moraleja como instrumento para confirmar su ideología revolucionaria. Dicha moraleja trabaja de una manera común casi al final de la historia, cuando el protagonista masculino contrarrevolucionario recibe el castigo que merece por corrupto y ambicioso. Sin embargo, la obra tiene un desenlace relámpago un tanto absurdo que intenta, sin conseguirlo, neutralizar el contenido revolucionario de la obra y la clásica moraleja. Dicho desenlace de como un minuto cuenta que toda la historia de la película ha sido un mal sueño del protagonista debido a su borrachera. Sin embargo, esta extraña escena final no tiene mucho eco por parte de la audiencia porque el mensaje revolucionario a través de la película ya ha sido asimilado.

El argumento se desarrolla primordialmente en un escenario militar antirrevolucionario donde el protagonista, el coronel Julián Carrasco, es el jefe federal. La esposa de Carrasco huye con su pequeño hijo debido a la negatividad del personaje quien la maltrata constantemente. Después de varios años de búsqueda inútil, el jefe militar reencuentra a su hijo hecho ya un joven en época revolucionaria, pero en circunstancias por demás sarcásticas. El militar acepta un soborno para liberar a un muchacho de familia rica que ha sido apresado junto con varios otros revolucionarios. Carrasco da ordenes de intercambiar al joven burgués por cualquier otro joven que se le parezca. La gran ironía, y obvia moraleja, radica en que el joven inocente que apresan

en la calle y luego fusilan resulta ser el buscado hijo de corrupto jefe federal.

La imagen de la revolución en esta original producción es muy positiva. Los revolucionarios que apresan son hombres ciudadanos de diversas edades y clases sociales, pero aparecen muy brevemente. No obstante, y a pesar de su breve participación, los revolucionarios fusilados y la revolución son los verdaderos héroes en la cinta:

Preso 1: Te digo que ya nos llevó el diablo. Estos amigos nos truenan sin remedio.

Preso 2: ¿Tu crees?

Preso 1: Si mano, ahora si va de a deveras. Mira hasta Madariaga qué preocupado está... ¡Enrique!...

¿Cómo la ves? ¿Tu crees que nos fucilen?

Preso 3: Pues ganas no les han de faltar, pero se van a quedar con ellas...

Preso 4: ¡Ahí está padre!

Preso 5: ¿Y qué? Cuidado se vaya a rajar. Por más que le digan y le cuenten que en la casa hallaron papeles y que yo dije, no les crea. Usted no sabe nada.

Preso 4: Está bien padre. Yo no me rajo. Lo único que siento es por la pobre de mi vieja. Ya mero va a tener su chamaco. ¡Y donde que es el primero!...

Preso 5: Y apoco cree que si dice eso, cree que nos Van a soltar. Al contrario, más nos funden. ¡Y no se aguite! Mire que Alfredo se ve muy afuitado...

(A la hora de ser fucilados)

Preso 5: ¡Arriba esa frente muchacho! Que no digan estos que a la ;hora de la hora tuviste miedo.

Preso 4: No tengo miedo padre, y estando usted aquí, menos...

(De Fuentes, 1933)

No obstante la poca participación del sector revolucionario en la película, la trama ennoblece a la revolución al enfatizar constantemente la bajeza del sector contrarrevolucionario. La crítica negativa en la cinta recae principalmente en el ejército federal y en la burguesía citadina. El coronel Julián Carrasco es un hombre y un militar despreciable. Desde la primera escena aparece ebrio e intentando asesinar a su esposa en presencia de su pequeño hijo:

Martha: Pero Julián, ya no bebas, te va a hacer daño.

Carrasco: ¡Qué te importa que me haga daño o no!... Ya te he dicho que no quiero que me hables... ¿Y ahora qué me ves con esa cara de mártir? ¿No te gusta lo que hago? Pues lárgate a la hora que te dé la gana.

Martha: Bien sabes que si no fuera por el niño, hace mucho tiempo que me hubiera separado de ti.

Carrasco: ¡Por el niño... humm! No te vas porque sabes que sin mi te mueres de hambre.

Martha: ¡Julián, esto ya es demasiado! He

aguantado tus borracheras, tus queridas, hasta tus golpes... todo. Todo por el niño, por mi hijo, pero tus insultos no los tolero más. ¡Me voy, pero me llevo a mi hijo!

Carrasco: Lárgate, pero eso si que no! Tu te puedes ir cuando te de la gana, pero el niño se queda aquí. (jalonea amenazante a su esposa) ¡Dame a mi hijo o te mato!

(Martha corre con su hijo, y Carrasco apunta con la pistola. Llego un amigo, y lo desarma)

Amigo: ¿Pero qué pasa aquí?... ¡Cálmate hombre!... ¡Qué te calmes te digo!...

(De Fuentes, 1933)

Asimismo, la burguesía civil mexicana, casi siempre cómplice de la contrarrevolución, es proyectada muy negativamente. Por un lado, la familia del preso burgués supuestamente revolucionario utiliza su posición y dinero para sobornar al jefe militar. Por otro lado, el personaje burgués de Roberto Certuche, amigo de Carrasco, es el autor intelectual del plan para liberar al joven rico. Certuche representa la esterilidad, inmoralidad y ambición con la que se ha distinguido la burguesía desde la colonia:

Certuche: Te traigo un asunto muy importante...

Carrasco: No puedo atenderte. Con esto de los prisioneros de anoche no tengo tiempo para nada.

Certuche; Es que precisamente se trata de uno de ellos.

Carrasco: Menos todavía. Ya le mandé la lista al

gobernador...

Certuche: Pero hombre no seas tonto, no te ofusques...

Primeo es tu porvenir, tu persona.

Carrasco: Te digo que no se puede hacer nada. Si me hubieras llamado esta mañana.

Certuche: Siempre hay manera de arreglar las cosas queriendo. Mira, la madre del sujeto ese tiene mucho dinero. Abajo está con la hija. Quieren hablar contigo, y te van a hacer una buena proposición. Tu habla con ellas, y si te parece ya pensaremos lo que se puede hacer... (De Fuentes, 1933)

La falla que denuncia la película sobre la revolución es exactamente el hecho de que se logra liberar al revolucionario burgués. Esto habla de la desigualdad e injusticia social dentro del mismo movimiento, y la falsedad de muchos miembros del sector burgués que participan en la revolución. La liberación de Felipe mediante maniobras económicas y de clase es como una bofetada a la esencia revolucionaria.

Por su parte, la imagen de la mujer en esta producción es nuevamente secundaria, tradicional, y en un caso negativa. Existen en la película dos personajes femeninos menores y que no juegan ningún papel en la revolución. La esposa del coronel Carrasco es un personaje positivo, pero es la imagen de la tradicional y sufrida esposa y buena madre. Sin embargo, el personaje tiene el valor de huir de su tirano esposo, y logra sacarlo adelante. Por su parte,

la hermana del joven burgués es un personaje ambivalente. Por un lado es una mujer valiente e inteligente, pero por otro es una muchacha inmoral y corrupta. La muchacha convence a su madre para que sobornen a Certuche, y atrevida se le insinúa para que las ayude. Asimismo, actúa del mismo modo cuando hablan ella y su madre con el coronel Carrasco. Aquí también es coqueta y provocativa, y se sugiere que está dispuesta a entregarse a ambos hombres si es necesario con tal de liberar a su hermano. No obstante que el personaje femenino no es positivo, logra su cometido.

Vámonos con Pancho Villa (1935)

Esta película dirigida y adaptada por Fernando de Fuentes está basada en la novela del escritor Rafael F. Muñoz. La cinta es patrocinada por el gobierno a través de la productora CLASA. Se cree que esta obra es la mejor adaptación cinematográfica de una novela en la historia del cine nacional, a pesar de que la película sólo cubre los cinco primeros capítulos de los diez y siete de la obra literaria original. Es importante enfatizar que Vámonos con Pancho Villa (1935) es la primera superproducción mexicana, y en esta la revolución es proyectada como un hecho de armas. Jorge Ayala Blanco (1985) cree que a pesar de que El compadre Mendoza (1933) tiene un significado más profundo sobre el tema, Vámonos con Pancho Villa (1935) es el filme de Fernando de Fuentes más rico, dinámico y sucinto en la exposición de sus múltiples temas. Así, el director nos muestra la revolución desde adentro, de manera que podemos

ver cómo la contienda afecta la vida de los revolucionarios del pueblo.

Es importante señalar que esta película ya es producida completamente dentro del mandato presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Por las causas nacionalistas elaboradas en el capítulo anterior, y a pesar de los grandes logros verdaderamente revolucionarios que se llevan a cabo, esta obra es ya un ejemplo de la censura cardenista a los medios de comunicación si hablaban mal de México o de sus símbolos nacionalistas. Así pues, y a pesar de que se corta una escena final muy violenta, la imagen de la revolución y de Francisco Villa es un tanto ambivalente.

En 1982 se descubren dos versiones de esta película con desenlaces diferentes al que se publica. Se cortan diez minutos del fin del guión original seguramente porque muestran una imagen muy negativa del caudillo popular. En esta versión original, Villa va a buscar a Tiburcio, y el jefe ordena asesinar a la esposa e hija del último león para que este se una nuevamente a la revolución junto con su pequeño hijo.

Como mencionamos, la trama de esta producción sigue casi al pie de la letra la de la novela hasta el quinto capítulo. El filme consigue proyectar lo que creemos la médula de la obra original que es la increíble devoción que Francisco Villa despierta en sus seguidores. Villa aparece a través de la película junto con los leones de San Pablo, quienes son los seis personajes estelares: Tiburcio Maya,

Máximo Perea, Rodrigo Perea, Melitón Botello, Martín Espinosa y Miguel Angel del Toro. La historia comienza en el pueblo de estos revolucionarios que ya están cansados de la explotación y vejaciones del ejército y las autoridades, y deciden unirse al que creen su futuro liberador. Desde el primer momento, los leones se entregan fervorosos a obedecer y a cuidar a su héroe hasta la muerte que les llega muy pronto. Uno a uno van cayendo en batalla, con la excepción de Tiburcio. Al final, el único león sobreviviente, decide regresar a su pueblo triste por la pérdida de sus amigos, y desilusionado de la revolución y de su caudillo.

En términos generales, la imagen de la revolución, de los revolucionarios, y de Francisco Villa en la cinta es positiva. En algunas escenas la imagen del guerrillero es la de un hombre carismático, inteligente, sencillo y aun bondadoso. Asimismo, y más importante, es un revolucionario valiente y honesto que quiere ayudar y cambiar el destino miserable del pueblo. La escena que mejor ilustra esto es en la que Villa está hablando y repartiendo maíz a la gente campesina de un poblado:

Hermanos... hermanos... hermanitos de raza, miren
Pa'que anda peleando Pancho Villa. Pa'que todos
ustedes tengan que comer. 'Ora les doy maíz. Luego
cuando gane esta guerra les daré tierras. Cada uno
tendrá su rancho y no tendrá que seguir de peón.
(De Fuentes, 1935)

Por otro lado, y a pesar del corte de la obra original, también se proyecta la imagen de un Villa demasiado duro, y casi inhumano en la forma como reacciona ante el sufrimiento y la muerte. Se ve esto cada vez que cae muerto uno de sus seis leones tan estimados, pero mucho más cuando se enferma de viruela su preferido "Becerrillo". El jefe militar titubea un poco en su decisión, pero de inmediato da la orden de matar y quemar al muchacho enfermo en nombre de la causa:

Villa: Viruela en los trenes. Bonita hora de venirme a avisar, cuando ya estamos como quien dice en

Zacatecas. Tenemos que atacar mañana. ¡Me lleva!

Doctor: No hay más que unos cuantos casos general.

Si obramos con rapidez se puede controlar el peligro.

Villa: ¿Y entonces qué está usted haciendo ahí parado?... Saquen a todos los enfermos de los carros ¿Oyó?

Hagan lo que quieren, pero que no se les vaya a pegar a los demás.

Oficial: Es que parece que uno de los atacados es de su escolta, Miguel Angel del Toro.

Villa: ¿Becerrillo... de los leones?... ¡A que las hilachas!... Bueno, bueno pues no importa. Estamos en guerra, y primero son los soldados...

(De Fuentes, 1935)

De cualquier modo, el principio de la película

enaltece la gran labor del guerrillero, y justifica su deshumanización explicándola como parte íntegra y natural de un ambiente bélico:

Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante rebelde mexicano, supo infundir en los guerrilleros que lo siguieron. De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México, que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia. México, 1914.

(De Fuentes, 1935)

Con respecto a la proyección de la mujer en Vámonos con Pancho Villa (1935), su imagen aparece mucho menos que en las dos producciones anteriores, y de hecho casi no participa.

Tercera etapa del cine de la revolución

Neutralización (1935-1950s)

Al igual que la novela de la revolución, la neutralización del cine de la revolución es paulatina y abarca un período largo. Sin embargo, en contraste con la narrativa, esta larga fase del cine de la revolución es muy prolífera y tiene varios subgéneros. Dicho periodo cinematográfico se produce dentro de la llamada Época de oro del cine mexicano (1936-1950s). Paradójicamente, es un vasto número de producciones sobre la revolución, pero de

una pésima calidad, especialmente en la forma en que se balaliza y comercializa el tema central. Los filmes de esta fase componen una gama mitológica de exuberante folclor, nacionalismo e idealismo. De esta manera, el cine de la revolución, serio y crítico de origen, entra en un largo período de neutralización al oponérsele otro que lo enmascara, lo degrada y lo debilita por un largo rato. Para ilustrar mejor la vasta y variada producción de esta etapa de neutralización, analizaremos más obras que en las fases anteriores pero de una forma más concisa.

La proyección de la mujer es mucho más fuerte en esta tercera etapa del género que en las dos fases anteriores. Sin embargo, y a pesar de que en varios casos protagoniza la obra, su imagen es deformada y caricaturizada debido a la exageración con la que se le proyecta en los dos papeles extremos que tiene: la tradicional mujer ingenua, pasiva y débil; y la revolucionaria activa, agresiva y valentona.

Institucionalización y mitificación de la revolución

Creemos que inevitablemente la censura cinematográfica que trae consigo el lado negativo de la agenda nacionalista de Lázaro Cárdenas juega un papel en la neutralización del cine crítico de la revolución. Específicamente para el cine, dicha administración enfatiza la promoción de filmes nacionalistas de aliento que exalten el lado positivo de la historia y cultura nacionales. Como ya vimos, se producen durante dicha fase del PNR importantes filmes nacionalistas y las obras maestras del cine de la revolución, pero también

se producen películas muy idealistas sobre los símbolos nacionales como la revolución. Un ejemplo palpable es la adaptación que se hace de la novela Los de abajo (1916) de Mariano Azuela. Es una gran ironía que una de las obras literarias que presenta más negativamente a las más revolucionarias, sea la base para una de las películas más folklóricas e idealistas del género. Es muy interesante que a pesar de que Los de abajo (1935) dirigido por Chano Urueta sigue la trama de la novela casi al pié de la letra, se las ingenia para presentar una imagen de los revolucionarios muy positiva y totalmente opuesta a la de la novela.

La contrarrevolución cinematográfica

También en plena época cardenista, la nueva burguesía posrevolucionaria y los intelectuales presionan en contra de las pólizas socialistas del gobierno, mismas que son el lado incuestionablemente positivo del nacionalismo cardenista. Dichas pólizas van en contra de los intereses de esta nueva sociedad política del país, quien es dueña de la mayor parte de la industria del cine. El gran ejemplo cinematográfico de dicha contrarrevolución interna es la producción de la película de tono porfirista Allá en el rancho grande (1936) de Fernando de Fuentes. Gran ironía es que el mismo director de las obras maestras del cine de la revolución, dirija la película que acaba definitivamente con la tentativa de seguir produciendo un cine de calidad dentro del género. Allá en el rancho grande (1936) es considerada la película que abre el mercado internacional e inaugura la

llamada época de oro del cine mexicano. Sin embargo, es importante remarcar que cuando se estrena el filme en México es rechazado por el público. Esto se debe seguramente al enorme conservatismo que caracteriza a la cinta, y que choca completamente con las tendencias revolucionarias socialistas que distinguen esa fase histórica. Su éxito se lleva a cabo fuera de México, en el resto de Latinoamérica y en los Estados Unidos, y ya después es aceptada y reconocida en su país de origen debido al tremendo éxito taquillero.

Del mismo modo que en la narrativa, es indudable que el lado nacionalista-idealista de la administración cardenista influye para la filtración del folklore y el mito en el cine de la revolución. No obstante, es también claro que la producción de Allá en el rancho grande (1936) patrocinada por la burguesía contrarrevolucionaria es definitiva para la inminente neutralización del género.

El melodrama revolucionario

El melodrama es uno de los géneros más relevantes en la cinematografía mexicana, y entre sus varias características sobresale la filosofía patriarcal conservadora. La comedia ranchera, el cine de añoranza porfiriana, las películas sobre la familia y el cine de la revolución son géneros que absorbe el melodrama mexicano. Por tales características, en varias formas la cinta analizada anteriormente es antecesora del melodrama revolucionario. Ahora bien, la esencia del cine de la revolución no concuerda con la del melodrama en la forma que lo hacen los otros géneros

mencionados. Por principio, y como lo explica Deborah E. Mistrón (1984), el melodrama se caracteriza por la tradición y no por revolución o cambio de ningún tipo. Tradición y revolución son de hecho términos opuestos. El primero se enfoca generalmente en el individuo, en la estabilidad social y en la preservación del "Status Quo". Mientras que el segundo sugiere colectividad y cambio social, cultural y político. Mistrón afirma que el conservatismo y la artificialidad del melodrama promueve principalmente tres valores para mantener un equilibrio social propicio para el orden patriarcal: Dios, el padre, y el hogar.

Este subgénero surge a fines de los treinta, pero se establece definitivamente durante los años cuarenta. Muy propicio para la agenda gubernamental conservadora contrarrevolucionaria a partir de los cuarenta, en el melodrama revolucionario se exageran los beneficios de la revolución, se enaltece el ejército federal junto con la revolución, y no se habla de los verdaderos resultados del movimiento. Más importante, en algunas de estas películas la revolución es proyectada como una amenaza para el núcleo familiar, el "Status Quo", el orden y la tradición. Los primeros melodramas revolucionarios son La Adelita (1937) de Guillermo Hernández Gómez, Flor silvestre (1943) de Emilio Fernández, Y si Adelita se fuera con otro (1948) de Chano Urueta, y Vino el remolino y nos alevantó (1949) de Juan Bustillo.

El primero y el tercer filme son muy similares. presentan todas las características de la comedia ranchera y del melodrama tradicional, y las dos historias se desarrollan en la época huertista. Asimismo, la revolución en las dos es una excusa para las tramas melodramáticas y folklóricas en donde la mujer protagonista es el núcleo. También, en ambos casos la gesta revolucionaria es sólo una válvula de escape o refugio para quien necesita aliviar problemas personales.

La Adelita (1937) sin duda tiene ecos de Allá en el rancho grande (1936), y sobresale el hecho de que no hay conflictos de clase, y tanto patrones como sirvientes viven en armonía en este otro rancho idílico. Asimismo, cuando surge el clásico conflicto de abuso entre patrón y sirvienta, todo es perdonado al final de la historia. Por su parte, Y si Adelita se fuera con otro (1948) es una historia de amores, rivalidad y venganza, y en este caso la revolución no es una amenaza para la familia protagonista sino para el "status quo" ejemplificado por el jefe político y su hijo. A pesar de que en esta cinta aparece Francisco Villa, de cualquier modo la revolución es otra vez una excusa para esta historia de amor. Por su parte, Vino el remolino y nos alevantó (1949) es una película que refleja una imagen muy dura sobre la revolución, ya que la producción no presenta ningún rasgo positivo del movimiento. En este caso la revolución es claramente una amenaza para la estabilidad de la sagrada familia mexicana.

Flor silvestre (1943)

Este filme de Emilio Fernández es considerado el melodrama revolucionario por excelencia dentro del cine nacional debido por un lado a su estupenda producción y dirección, pero seguramente también por tratarse del melodrama revolucionario que mejor refleja la ambigüedad filosófica, el conflicto, y la contradicción que caracteriza al híbrido subgénero. Aquí se idealiza sobre manera a la revolución, al heroísmo de todos los bandos que participaron en ella, y aun se enaltece el cuestionable resultado del movimiento social. Sin embargo, a pesar de la promoción de un fuerte nacionalismo, al mismo tiempo se proyecta brutalmente a la revolución como una gran amenaza para la familia, la tradición y los valores patriarcales.

Por su parte, la mujer aparece mucho más en el melodrama revolucionario, a pesar de la debilidad crítica que tiene este tipo de cinta. Ella es la depositaria de los valores conservadores tradicionales. Según Deborah Mistrón (1984), en estos filmes existe siempre un conflicto entre los personajes femeninos y masculinos. Las protagonistas femeninas son amenazadas de alguna manera por los hombres, y se ponen a salvo hasta que regresan al hogar. Según Ayala Blanco (1985), la mujer en todos los melodramas revolucionarios es una prolongación de la protagonista de Flor silvestre (1943). Para este crítico, el título del filme significa patria, amor, debilidad femenina, y mujer-patria al margen de la historia. Esperanza, la protagonista

de la película, es también amenazada por un hombre, pero al mismo tiempo es rescatada por su amado José Luis.

Definitiva comercialización y neutralización del género

Como se puede palpar desde el melodrama revolucionario, los sucesivos gobiernos a partir de 1940 explotan la herramienta nacionalista implementada por Lázaro Cárdenas, pero ignoran totalmente la visión socialista revolucionaria de la antigua administración. Como ya analizamos en el capítulo dos, surgen las alianzas entre el gobierno y las empresas privadas, y a partir de aquí las pólizas mexicanas son elaboradas totalmente por los políticos y hombres de negocios. Se echan por tierra todos los logros sociales de la administración cardenista, y entra en todo su apogeo la completa mitificación y comercialización de la revolución mexicana. También como ya elaboramos en el capítulo uno, esto sucede principalmente a través del cine por su enorme alcance a todas las esferas sociales.

Se establece el Banco cinematográfico en 1942, apoyado por el gobierno y la sociedad política del momento, y se sellan los lazos entre el gobierno conservador y los cineastas burgueses. El BC y el jefe de censura del cine nacional de la época, Felipe Gregorio Castillo, prohíben definitivamente hacer películas crítico-históricas. Así, el fuerte conservatismo de la nueva alianza se refleja en el cine a través de dos temas principales: la idealización de la autoridad, y la exaltación de la pobreza para mantener tranquilidad y orden. No obstante, se repiten las mismas

fórmulas a través de los cuarentas y cincuentas en todos los géneros de cine, y el cine de la revolución se va para abajo y fracasa junto con todas las demás fórmulas caducas.

Los churros de la revolución: el general y la generala

Es interesante que la decadencia del cine crítico de la revolución durante la presidencia de Avila Camacho (1940-1946) contrasta con la efervescencia de la industria cinematográfica que se expande y fortalece enormemente a través del BC. Algunos factores internos que contribuyen en su éxito, también influyen en su largo período de declive a partir de los cincuentas y aun sesentas. Aparte de las importantes razones externas para el fracaso del cine mexicano, una causa interna es la formación del sindicato de trabajadores. Por un lado este da seguridad de trabajo a los empleados, pero por el otro se corrompe y propicia un sistema cerrado que excluye por años a nuevos talentos. Así, se producen películas comerciales rápidas, baratas, y algunas de pésima calidad. Estos dos factores locales, aunados a las presiones e intereses estadounidenses, impiden la creatividad y fomentan la continua repetición de las mismas fórmulas que se hacen caducas. El resultado es que durante la década de los cincuentas y sesentas se produce una infinidad de los famosos "churros" mexicanos.

A este respecto, el cine de la revolución representa sobremanera a esta nueva modalidad del cine nacional, ya que surge en esos años una amalgama de "churros" de la revolución. En estos filmes predominan dos corrientes: las

películas en donde la figura principal es el general Francisco Villa, y las cintas donde predomina la imagen de la generala o la brava mujer revolucionaria. El general Villa y la generala o mujer revolucionaria (aunque en menor grado) representan el icono nacionalista del momento, el héroe y la heroína imprescindible durante y después de la revolución. El escritor John Rutherford (1971) asegura que los mitos o leyendas sobre la destreza, fervor, valentía e invencibilidad creados sobre un héroe popular son claves para la victoria ya que aseguran la lealtad de los soldados, y hacen creer en el triunfo de la lucha y la implementación de los ideales. Más aún, el símbolo del héroe/martir refuerza el nacionalismo y ayuda a llevar a cabo los intereses del nuevo gobierno posrevolucionario. Rutherford resume este fenómeno de la siguiente manera:

It is one of the first tasks of a successful revolution to impose its own myths on the whole of society, fuse them with the traditional body of national patriotism, and so broadcast the idea that this particular revolution has been the last one ever necessary in the country. (Rutherford, 1971, 152)

Estas películas cargadas de propaganda patriótica, idealista y folklórica proyectan a ambos personajes llenos de carisma, algarabía y algunas veces comicidad. Obviamente, como en las demás secciones de esta tercera fase, estas obras no proyectan el tema principal de una

manera crítica y algunas veces ni sería. Debido a lo anterior y a la enorme producción, creemos que estos dos subgéneros del cine de la revolución neutralizan completamente la médula del género en esencia seria y crítico-realista.

El general

Desde principio de los treinta se pueden vislumbrar los elementos mencionados en la primera película donde Francisco Villa es la figura predominante, Revolución, o La sombra de Pancho Villa (1932) dirigida por Miguel Contreras Tórres. Desde esta exagerada y melodramática producción el héroe es idealizado al máximo. La segunda cinta producida sobre Villa en la misma década es la ya mencionada Vámonos con Pancho Villa (1935), pero no entra en la categoría en cuestión. Es hasta Y si Adelita se fuera con otro (1948) de Chano Urueta que se retoma y se comercializa este subgénero. Entre otras películas sobre el héroe legendario sobresalen: Con los dorados de Villa (1937) de Raúl de Anda; El centauro Pancho Villa (1948) de Alfonso Corona Blake; La muerte de Pancho Villa (1956) de Mario Hernández; Pancho Villa vuelve (1949) de Miguel Contreras Tórres; y Pancho Villa y la Valentina (1955) y Cuando viva Villa es la muerte (1958) de Ismael Rodríguez.

Con excepción de El centauro Pancho Villa (1948) y La muerte de Pancho Villa (1956) Pedro Armendáriz es el protagonista de las demás cintas, y sólo en una no caracteriza a Francisco Villa sino que estelariza a uno de

sus dorados. Como en la mayoría de las películas de la revolución, todas estas obras proyectan al movimiento como una causa legítima y necesaria. Sin embargo, el caudillo es llevado a la idealización suprema en cinco de estos filmes, por lo que únicamente se proyecta el lado positivo llevado al extremo de la personalidad conflictiva de esta figura histórica. Es comprensible la dificultad de que exista aquí una visión crítica sobre el movimiento social. Por lo tanto, y a pesar de que casi todas son excelentes producciones, la mayoría son cintas de fuerte propaganda gubernamental por lo que reflejan una visión muy superficial, muy idealista y por supuesto mítica de la revolución y de Francisco Villa.

El héroe popular es presentado siempre como un hombre y revolucionario carismático, inteligente, intachable, valiente, bondadoso y mujeriego (que para la filosofía patriarcal es un rasgo positivo). Sólo en un par de las películas en cuestión se vislumbra el Villa justiciero.

Por su parte, el papel de la mujer en estas películas es menor y muy tradicional, con la excepción de El centauro Pancho Villa (1948). En esta cinta, y a pesar de algunas fallas, el papel de la guerrillera revolucionaria es estelar. Algunas otras características comunes de estas producciones, que contrastan con el melodrama revolucionario, son las siguientes: tanto el gobierno, los federales, las autoridades locales y los hacendados son proyectados de una forma negativa. Asimismo, con excepción

de La muerte de Pancho Villa (1956) es durante la época huertista en que se desarrollan las tramas de todas las cintas, por lo que la batalla de Zacatecas siempre sale a colación. También, en todas estas cintas termina predominado una o varias historias de amor sobre el supuesto tema revolucionario. Finalmente, en cuatro de las cintas el mismo Villa está involucrado en dicha trama amorosa.

Con los dorados de Villa (1937) de Raúl de Anda es básicamente una folklórica historia de amor que envuelve a tres de los dorados de Villa y a la hija de un general revolucionario quien se va de soldadera al final de la cinta. En esta romántica comedia musical, que utiliza el tema de la revolución como pretexto, y Villa apenas aparece en dos breves escenas, y su imagen es muy positiva. Por su parte, la imagen de la mujer soldadera y civil, aunque aparece en casi toda la cinta, es también insignificante y por demás tradicional.

En El centauro Pancho Villa (1948) de Joaquín Corona Blake, Villa es interpretado por Carlos López Moctezuma. Este filme intenta concentrarse en el tema revolucionario, pero termina predominando la historia del triángulo amoroso entre Lupe, el capitán Santos Patricio, y Villa. Un fuerte idealismo y heroísmo bañan todos los aspectos del filme. Al respecto sobresale el personaje de Fierro, quien en la película no sólo es bueno sino que muy romántico. Por su parte, aunque la protagonista femenina estelar es inteligente y transmite el discurso nacionalista

gubernamental, el personaje guerrillero es muy exagerado y se transforma en una mujer tradicional al final de la película.

La muerte de Pancho Villa (1956) de Mario Hernández, y protagonizada por Antonio Aguilar. La originalidad de esta obra radica en sus abundantes referencias históricas, y en su narración retrospectiva. Villa cuenta su historia en los años veintes cuando está retirado de la lucha. Estando en su hacienda, él mismo cuenta los problemas, hazañas, logros y fracasos de su vida revolucionaria y privada a dos periodistas, y su narración va y viene del pasado al presente. Al mismo tiempo que narra su historia, Gabriel Chávez esta dirigiendo el complot para asesinarlo, mismo que se ilustra dramáticamente en la última escena. Como casi siempre, su imagen es muy positiva, y la imagen de la mujer es secundaria y muy tradicional.

Pancho Villa y la Valentina (1955) de Ismael Rodriguez es un conjunto de cuentos sobre las andanzas y hazañas del guerrillero. El director de la película comenta al principio que estas historias se las contaron, y que él las quiso creer como si fueran verdad. A pesar de las estupendas actuaciones de los protagonistas, y la muy buena producción, otra vez esta película no presenta ninguna visión seria o crítica del movimiento y de Villa. La imagen de Villa en todos los cuentos es carismática y muy positiva. Unicamente es duro cuando es muy necesario. Asimismo, no hay profundidad política en ninguna de las historias que se

desarrollan en la época de Huerta. Todos los cuentos son historias románticas de una u otra forma, Por su parte, la imagen de la mujer apenas aparece en seis de las historias. No obstante en el último cuento, "La Valentina" su imagen es muy positiva aunque un tanto exagerada. Además, el personaje de la Valentina (hacendada rica) está muy alejada del legendario personaje. De cualquier modo, el personaje revolucionario tiene un papel protagónico.

Cuando Viva Villa es la muerte (1958) también de Ismael Rodríguez es casi una copia de Pancho Villa y la Valentina (1955). Este conjunto de cuentos también se abren y cierran con la voz del personaje de Francisco Villa ya muerto. El narrador aclara que es la continuación de las historias anteriores sobre su vida. En general, la comedia y el romanticismo con los que se presenta el tema principal en el filme lo hacen muy accesible a todos los públicos. La imagen del caudillo es por lo tanto presentada también muy positiva y romantizada. Aunque se vislumbran rasgos negativos en la personalidad de Villa, predomina su lado positivo. Sobresale la última historia del mismo nombre que la película, la cual narra la supuesta forma en que es el caudillo emboscado y asesinado. No hay ningún elemento histórico, político o crítico en ninguna de estas historias. El final idealista, narrado por su cabeza extraditada, pide al pueblo que lo trasladen a la tumba donde descansa su cuerpo en México. Asimismo, también pide Villa que le perdonen sus faltas en nombre del México supuestamente

prospero que se logra con la revolución. Finalmente, la mujer nuevamente protagoniza tan sólo uno de los cuentos "La Adelita", y el papel de la soldadera es idealizado hasta la exageración.

La obra de Mario Hernández resalta entre las demás por sus peculiaridades tocante a la narración retrospectiva y la fase de la narración. Sin embargo, analizamos con más detalle Pancho Villa vuelve (1949) escrita y dirigida por Miguel Contreras Torres y protagonizada por Pedro Armendáriz, Rodolfo Acosta y Esther Fernández.

Pancho Villa vuelve (1949)

Esta cinta es la única del conjunto que proyecta una imagen no completamente idealizada de Francisco Villa. Una advertencia del autor nos indica que la película presenta una historia de amor al rededor de las hazañas del caudillo, y que no es la vida de la figura histórica. Más que al rededor, creemos que la historia de amor esta entretejida en la historia sobre el guerrillero. Además, y contrariamente al letrado inicial, la personalidad conflictiva y ambigua del héroe popular que se proyecta aquí está más relacionada con la documentada por los historiadores.

La historia comienza en el poblado de Robles, Chihuahua un poco antes del asesinato de Madero, y se denuncian diversos abusos de autoridad por el jefe político Serapio Reina. Con la muerte de Madero y la llegada al pueblo de la tropa del coronel huertista López Lopera, Reina da rienda suelta a sus arbitrariedades. Se repite la fórmula de otras

películas ya que Reina quiere quitarle la novia al maderista Martín Corona, y manda aprehenderlo para separarlo de su novia Teresa Mota. Martín logra escapar, y se incorpora a la tropa de Francisco Villa. Con el apoyo de su nuevo aliado huertista, Reina encarcela al hermano de Teresa para forzarla a que se case con él.

Mientras tanto Corona se convierte en uno de los hombres de confianza de Villa, quien lo hace capitán. Aunque no se desarrollan con detalle, se presentan varios problemas a los que se enfrenta Villa. Entre estos destacan la necesidad de adquirir parque, y el intento de comprarlo en E.U. No obstante, se denuncia principalmente el abuso del pueblo por parte de los comerciantes, a los que Villa presiona para que den precios justos y castiga si no obedecen.

Villa encomienda a Corona la misión de ir a Corrales a entregar una carta al jefe villista que defiende la plaza, y ayudarlo mientras Villa llega con refuerzos y municiones. En el camino a cumplir la importante misión, Martín es convencido por su escolta y el hermano de Teresa para que se desvíe a Robles y salve a la muchacha. Al poco tiempo, llega Villa a Robles, y apresa al jefe político, al coronel y a su tropa. Pero cuando ve vivo a Martín se indigna porque viene de Parral, y el general ya lo creía muerto o preso como los demás villistas que defendían Parral. Lo sentencia a consejo de guerra, pero Teresa lo convence de que los deje casar. Sin embargo, comprobando Villa que

todos sus hombres en Parral fueron fusilados, y contrariamente a lo que se esperaba, ordena que se cumpla la sentencia del consejo de guerra. Inconmovible ante las súplicas de la muchacha y ante el afecto que él mismo siente por Martín, lo fusilan y Villa y su tropa siguen su camino.

La revolución es proyecta como siempre como una causa justa y necesaria, pero en este caso la imagen de Villa es menos idealizada que en las otras producciones. Aunque si es presentado el caudillo como un revolucionario leal, se trata de un Villa serio, duro, justiciero e inconmovible. Por tal razón esta película es más crítica de la revolución que todas las demás, aunque los revolucionarios son cabales y valientes.

Las primera escena que ilustra el lado negativo de Villa es aquella en que castiga al zapatero del pueblo por no haber bajado los precios de su mercancía como Villa se los había exigido a todos los comerciantes. Es una escena fuerte que presenta con sarcasmo al revolucionario bárbaro:

Zapatero: Mi general, siempre a sus órdenes.

Villa: ¿Qué tal amigo? Por aquí visitándolo. Oiga, veo que es usted muy obediente y de muy buen corazón. Y también veo que se sigue llenando las bolsas de pesos.

Z: Ni tanto general. Los tiempos son malos, de veras.

V: Tiempos malos, ¿eh? ¿Y vende usted zapatos de diez en doscientos, y todavía se queja? ¿Tiempos malos pa'quién? ¿Pa'usted o pal'pueblo que está exprimiendo? Mire amiguito, le voy a dar una lección

pa'que vea usted que con el general Villa no se juega.

A ver muchachos ¡cuélguenlo!... (lo cuelgan)

... ¡'Ora si muchachos, aquí hay zapatos pa'todos!...

¡Entrenle y agarren lo que quieran!... Lo que es del
agua... al agua...

(Contreras, 1949)

La segunda y última escena del filme que ejemplifica a un Villa duro e inconmovible es cuando a pesar de los ruegos de Teresa y de saber que Martín Corona es un revolucionario cabal y de los más fieles, Villa no lo perdona y lo fusilan. Siendo esta escena la última de la película, se deja al espectador un sabor muy vivo de este nuevo Villa, y no del bonachón y carismático que siempre es presentado en esta fase del género.

Un último rasgo interesante de Francisco Villa en esta película, y que lo convierte en un personaje muy conflictivo y ambiguo, es el hecho de que él es el portavoz de la propaganda gubernamental nacionalista de fines de la década de los cuarentas. La escena que mejor ilustra lo anterior es cuando acabando de ganar una batalla, Villa está a punto de fusilar a todos los prisioneros y uno de sus hombres lo hace cambiar de opinión. Se intenta con el razonamiento promover el nacionalismo a través de la unión de todos los mexicanos, y que no se guarde rencor al ejército y al gobierno:

Corona: Y que va a hacer con los prisioneros?

Villa: ¿Que qué vamos a hacer? Pues lo mismo que

hacen con los nuestros. ¡Fusilarlos!

Coronel: Mi general, sería muy conveniente para su prestigio personal y para hacer honor a nuestra causa que perdonara estos soldados. Son mexicanos como nosotros, y muchos son soldados de leva que a la fuerza combaten por el tirano.

Villa: Soldados de leva que combaten a la fuerza..., ¡pero son muy peligrosos! Ya ve usted cuánta gente nos han matado... .. Oiga, pero creo que tiene usted razón coronel... Después de todo también son mexicanos, ¿verdad? Yo creo que no sería mala idea perdonarlos, pero con una condición. Que se unan al ejército libertador. Los que acepten los mete usted a las brigadas nuestras, y los que se rehúsen me los truena...

(Contreras, 1949)

Por otra parte, tanto las autoridades como los federales son presentados muy negativamente en la cinta. El jefe político es una persona detestable y corrupta. No sólo utiliza su poder y malas artes para forzar a Teresa a casarse con él sino que siempre abusa y explota al pueblo:

Mujer: Sr.Serapio.

Serapio: Otra vez usted.

Mujer: Aquí le traigo dos pesos pa'que deje libre a mi marido. No tengo más.

Serapio: Ya le dijeron que la multa es de cinco pesos. Pague en la prefectura mañana, y no esté

molestando. (aventándola) ¡Lárguese!

(Contreras, 1949)

Asimismo, la imagen del ejército federal representado por el coronel López Lopera es terrible. Esta película es la única de la tercera fase del género en que la música marcial del colegio militar que acompaña la llegada de la tropa de López Lopera es representada negativamente, y no es utilizada para promover el nacionalismo. Así, el coronel es un oficial y un hombre deshonesto y corrupto. Ayuda sin miramientos a los planes de Reina, pero intenta quitarle a Teresa con bajas promesas. Asimismo, es un hombre injusto, racista y orgulloso:

López: Con que estos son los pelados que se querían ir con Villa ¿verdad? Pues ahora van a ser federales... ¿Y los rancheros?

Reina: Ahí le tengo diez y seis ahí adentro.

López: Son espías. Los voy a fucilar.

Reina: Hay que andarse con cuidado coronel. Nomás son sospechosos.

López: ¿Sospechosos eh? Todos esos sombrero-dos malditos no los puedo ni ver. Se parecen a Zapata y a Villa, y pa'mi son bandidos. ¡Fusílenlos!

(Contreras, 1949)

Por su parte, el papel de la mujer en la película es como casi siempre menor y sumamente tradicional, a pesar de que Teresa tiene un papel estelar en la cinta. Los dos personajes femeninos principales son muchachas bondadosas y

honestas, pero muy pasivas en todos los aspectos. La segunda, y menos importante es Rosario Bernal, otra buena y tradicional muchacha de clase acomodada a la que Villa quiere conquistar.

La generala

La crítica condena y apenas toma en cuenta, y no sin razón, a las películas de la revolución donde la mujer es la protagonista principal. La exageración folklórica de este personaje "valentón y marimacho", como le llama Carlos Monsivais (1995), caricaturiza la imagen de la mujer revolucionaria. No obstante, no podemos ignorar que, a pesar de sus fallas y excesos, este subgénero del cine de la revolución da testimonio por primera vez de la presencia de la mujer en la revolución.

La protagonista en estos filmes, estelarizados primordialmente por María Félix, representa el extremo opuesto de los melodramas revolucionarios. Aquí la mujer no representa los valores tradicionales, no es pasiva, ingenua, abnegada y recatada sino todo lo contrario. La protagonista en estas películas es siempre activa, inteligente y valiente, pero también en algunos casos peca de ingenua, y es promiscua, viciosa y vulgar.

Obviamente también este tipo de películas están desprovistas de toda visión crítica. Son filmes de propaganda gubernamental llenos de mitos, nacionalismo y folklore local que nuevamente neutralizan la visión seria y crítica de los inicios del género. Ni aun en las mejores

producciones de la serie de la generala existe una profundidad socio-política que hable un poco de las causas y problemas del movimiento social. En algunos casos la propaganda nacionalista es muy obvia, en otros la revolución es tan sólo un adorno al fondo del escenario, y en otras ocasiones el tema es tan sólo una excusa para contar una historia de amor repleta de folklore local típico de los diversos subgéneros que componen el cine de la revolución en esta tercera fase. Las canciones, los bailes, el alcohol, los albures, la cantina, pero principalmente el machismo y el hembrismo son elementos que bañan las películas de la generala. Carlos Monsivais resume de la siguiente manera a estos "churros" cinematográficos:

El personaje de María Félix (la marimacho como eje de la revuelta, Dior en la toma de Zacatecas) va dominado, el "revolucionario cruel" deviene en personaje menor nunca prescindible pero ya alejado del primer plano... María Félix banaliza y disuelve con ademanes bruscos los temas revolucionarios. Si la revolución se ha vuelto sólo una leyenda, da igual que sea el hembrismo quien capitalice su popularidad.

(Monsivais, 1995, 121)

A pesar de todo, es relevante remarcar que por lo menos estos filmes van en contra de la imagen completamente masculina y tradicional que siempre se ha proyectado de la revolución en el género. Estas son las únicas películas

dentro del cine de la revolución en donde la figura de la mujer aparece a un nivel estelar y no tradicional. Es verdad que su representación está encajonada a un sólo papel y este es llevado a extremos risibles, pero por lo menos se proyecta a una mujer revolucionaria en el cine de la revolución.

Algunas de las principales películas sobre esta mujer rebelde, que en la mayoría de los casos tiene un rango militar importante son: La escondida (1956) de Roberto Gabaldón; Pancho Villa y la Valentina (1958), La cucaracha (1958) de Ismael Rodríguez; Juana Gallo (1960) de Miguel Zacarías; y La Valentina (1965) y La generala (1970) de Juan Ibañez.

Existen importantes similitudes en la serie de películas mencionadas anteriormente. Con excepción de Pancho Villa y la Valentina (1958) María Felix es la protagonista estelar en todas ellas. Asimismo, en los seis filmes la revolución y los revolucionarios son representados positivamente a pesar de algunas fallas que se denuncian. La primera es siempre una causa legítima y necesaria, y los segundos son en su mayoría hombres cabales, inteligentes y valientes. En consecuencia, tanto el gobierno como el ejército federal siempre son presentados de una manera negativa con una que otra excepción.

Similarmente a las obras sobre Francisco Villa, la mayoría de estas historias sobre la guerrillera revolucionaria se desarrollan en la fase huertista, con

excepción de La escondida (1956) y La cucaracha (1958) que abarcan la época carrancista y porfirista respectivamente. Asimismo, uno de los elementos más recurrentes en estas cintas es la batalla de Zacatecas, que si no es representada es por lo menos parte del argumento. También, la protagonista femenina siempre es una mujer hermosa y apasionada causante de por lo menos un triángulo amoroso. Asimismo, en busca del héroe o heroína, que no puede faltar en la propaganda nacionalista, en todos los filmes ella o su ser amado caen en combate al final de la película. Finalmente, es un rasgo interesante que la protagonista en La Valentina (1965), Pancho Villa y La Valentina (1958) y La generala (1970) es hija de ricos hacendados.

La Valentina (1965) es el "churro" más terrible de toda la serie. Quizá por los elementos de comedia ranchera que abundan, o por ser una de las últimas cintas del subgénero ya caduco. En esta sosa historia de amor, la revolución es un pretexto apenas sugerida por el título de la cinta y por los gritos de "¡Viva la revolución, hijos de...!" que el exagerado personaje da vestida de novia. A pesar del nombre y de la bravura del personaje, esta caprichosa hacendada no puede estar más alejada de la legendaria Valentina.

La escondida (1956) es una estupenda producción, pero el tema central queda en segundo plano aunque está mucho mejor entretejido en esta dramática historia de amor que en la anterior. Un punto sobresaliente en esta historia desarrollada durante la revolución es que la protagonista,

aunque inteligente y valiente, no es ni guerrillera ni soldadera sino una campesina que se ve orillada a la prostitución a causa de los abusos típicos de las autoridades para con las mujeres campesinas.

Pancho Villa y la Valentina (1958), estelarizada por Elsa Aguirre, es un conjunto de cuentos sobre Villa donde sólo en el último aparece la revolucionaria bravía. A pesar de que la revolución está mucho más presente en esta cinta, de cualquier modo el tema es abarcado muy superficialmente. La urgencia para conseguir parque es el precario tema central de esta cómica y dramática historia de amor donde la heroína se sacrifica en nombre de la revolución al final de la película. Nuevamente, esta rica, hermosa, inteligente y bravía hacendada está muy alejada de la figura histórica.

La generala (1970) es el drama más sangriento y mórbido de toda la serie, y a pesar de que la revolución está presente dominan la venganza personal de la protagonista y el clásico triángulo amoroso. El personaje es otra rica hacendada, pero en este caso sin convicción revolucionaria alguna sino que es una mujer soberbia, clasista y racista. Este es el personaje femenino más negativo y menos revolucionario de todos los demás, a pesar de que llega a ser generala en su travesía por vengar el asesinato de su hermano.

La cucaracha (1958) es primordialmente una historia de amores, rivalidad y traición donde el machismo, el hembrismo y la exageración imperan. La trama revolucionaria queda

nuevamente en último plano y radica otra vez en conseguir más parque para las batallas. De la protagonista femenina sobresale el lado negativo de la soldadera revolucionaria: tosca, promiscua, viciosa, celosa y exagerada algunas veces hasta la comicidad.

Juana Gallo (1960)

Además de ser la mejor producción sobre la generala, esta es la obra que representa más seriamente y un poco críticamente a la revolución y a la mujer revolucionaria, a pesar de sus excesos nacionalistas y folklóricos. El argumento y la dirección están a cargo de Miguel Zacarías, y el reparto estelar en manos de María Félix, Jorge Mistral, Luis Aguilar e Ignacio López Tarso. Sin embargo, a pesar de presentar la imagen femenina más favorable, el filme tampoco está exento del propagandismo nacionalista y consecutivamente de la superficialidad crítica con que se proyecta la problemática revolucionaria. Del mismo modo, y a pesar de que aquí también se representa a la revolución como una causa necesaria y legítima, es el único filme que denuncia las virtudes y los defectos tanto del bando revolucionario como del contrarrevolucionario.

El argumento de la película es muy simple. Después de haber sido asesinados su padre y su prometido por soldados huertistas, la campesina Angela Ramos se convierte en la coronela Juana Gallo. A partir de entonces la obedecen y siguen cientos de campesinos y aun oficiales revolucionarios y ex-federales, con una que otra excepción de

revolucionarios que se niegan a obedecer las órdenes de una mujer. La protagonista perdona la vida del capitán federal Guillermo Velarde, pero al poco tiempo este se une a las filas de la coronela al ver la deshonestidad de su jefe federal e identificarse más con la revolución. Así, Velarde se convierte en el consejero intelectual y militar de Juana Gallo. Durante una batalla, de las varias que se representan, la revolucionaria cae herida y Velarde la pone a salvo, la cura y la cuida por varios días. Como era de esperarse, la pareja se enamora, y es aquí cuando la historia de amor (rodeada de dos triángulos amorosos) reemplaza o por lo menos opaca a la trama revolucionaria. La relación entre Angela y Guillermo resulta muy difícil de sostener debido por un lado al rango y sexo de aquella, y por el otro a causa de las humillaciones que este sufre por parte de otros oficiales y soldados revolucionarios. Así, aunque tiene que seguir bajo las órdenes de Juana Gallo, el militar decide terminar su noviazgo para salvar su honor de soldado. Sin embargo, todavía enamorado y creyéndose traicionado por ella, se sacrifica en la última batalla del filme que es la de Zacatecas.

Desde el inicio de la obra se percibe el tono heroico nacionalista que se intenta proyectar a través de la cinta con la "marcha dragona" que abre y cierra la película. Asimismo, la propaganda nacionalista se palpa a través de las palabras de Velarde dice a Juana Gallo sobre el por qué de la lucha revolucionaria, y este discurso también cierra

la película. Aunque en ambas partes de la película se lanza el mismo mensaje idealista y nacionalista en base de la responsabilidad, heroísmo y sacrificio de los revolucionarios, y en nombre de la justicia y de un futuro mejor, el mensaje final tiene más fuerza porque está reforzado visualmente con tomas de los supuestos logros del México moderno posrevolucionario:

Velarde:...Y es que la suerte nos ha impuesto a los que vivimos hoy una obligación para los que nacerán mañana. Hacer una patria libre, hospitalaria, próspera... en donde los pobres sean menos pobres... A nosotros nos toca pagar el precio. Muchos moriremos en esta Revolución para que un día cada campesino tenga y ? Para que se levanten escuelas y Universidades donde los jóvenes y los niños desarrollen sus cuerpos y sus espíritus. Para que se abran caminos y carreteras, se construyan presas, se multipliquen las industrias y crezcan las ciudades. Para que en el ancho suelo que cubre nuestra bandera cada uno tenga la libertad y la esperanza de ser algo, de ser alguien...

(Zacarías, 1960)

En Juana Gallo (1960) los elementos folklóricos van mano en mano con la comedia ranchera estelarizada en la película casi por completo por el machismo, canciones, chascarrillos, y albures del coronel Ceballos, interpretado

por Luis Aguilar. Como en otros filmes de esta tercera fase del género, Victoriano Huerta es nuevamente el chivo expiatorio de la agenda gubernamental en turno. A pesar de que el personaje femenino es la portavoz de dicha propaganda gubernamental, de cualquier modo es muy importante que la mujer en la cinta es la dueña de la razón y de las ideas en contraste con los atravancados hombres revolucionarios. Un pequeño ejemplo de esto es la escena en la que uno de estos hombres está a punto de aplicar la ley fuga a unos "pelones" que acaban de hacer prisioneros, y ella lo impide proyectando el mensaje de unidad que busca el nacionalismo a través de este símbolo:

Ustedes y nosotros, todos somos mexicanos.
¿Ustedes quieren seguir matando mexicanos pa'
que un tal que se llama Victoriano Huerta
siga siendo presidente, o prefieren matar y
morir pa'que México sea libre?... ¿Quieren
juntarse con nosotros?
(Zacarías, 1960)

En Juana Gallo se proyecta tanto a la revolución cuanto a los revolucionarios de una forma positiva en términos generales. Sin embargo, como en otros filmes de esta fase se denuncia una que otra falla del movimiento. Una de estas graves fallas que proyecta la película son las terribles arbitrariedades que los revolucionarios cometen con el mismo pueblo por el que supuestamente pelean. El personaje femenino revolucionario castiga a los culpables:

Juana Gallo: Esta mujer se está muriendo de hambre. Tráiganle un vaso de leche... ¿Qué querías de mi? Yo soy Juana Gallo.

Mujer: Maldita, mil veces maldita. Que Dios te castigue como mereces. Nos vendes el maíz y el frijol a un precio que no podemos pagar. A mi marido lo mataron los federales, y a mis hijos los has matado tu maldita... Ojalá te pudras en el dinero que les has quitado a los pobres vendiéndoles el maíz cuatro veces más caro que el precio de los antiguos amos. Maldita seas tu y tu Revolución. ¡Revolucionarios! ¡Ladrones!

JG: ¿Dónde están los tres hombres que fueron a regalar el maíz y el frijol?...

...¡Silencio! Los hambreadores del pueblo merecen morir, pero los que se enriquecen con la sangre de los soldados de la Revolución merecen más que la muerte. ¡Completa los cincuenta cintarazos!

(Zacarías, 1960)

Una peculiaridad de este filme es que es la única producción que presenta tanto a revolucionarios como a federales con cualidades y defectos. En las cintas anteriores los federales son siempre los villanos, o casi ni aparecen. Por el contrario, en esta cinta el protagonista masculino es un personaje muy positivo, aunque nos parece que este hecho también es parte de la agenda nacionalista

gubernamental. A través del coronel Velarde se sugiere que no todos los miembros del ejército federal son corruptos y están en contra del pueblo durante la revolución, y mas aun, que algunos son revolucionarios:

Velarde: Con la novedad mi coronel de que hay dos parlamentarios de los rebeldes que piden una tregua para enterrar a los muertos.

Coronel: Concedida, pero con la condición de que vengan totalmente desarmados. Que dejen en el campo las armas y municiones de los caídos. Vigile usted personalmente esta acción.

Velarde: Coronel, permítame recordarle que esto es contrario a la ética militar.

Coronel: Esos no son militares, son bandidos. Con ellos no van las leyes de la guerra.

Velarde: Pero usted concedió la tregua por conducto mío.

Coronel: ¿Y eso qué?

Velarde; Va por en medio el honor del ejército y el nuestro.

Coronel: ¡Honor! No sea niño capitán. Lo que cuenta en el ejército son los ascensos.

Velarde: Si es así permítame presentar mi renuncia...

(Zacarías, 1960)

Por su parte, el personaje femenino es por un lado una mujer buena, honesta y apasionada, pero también es una revolucionaria honorable, valiente y muy inteligente.

Nuevamente contrastando con el arretrato, ceguera y falta de sensibilidad con que se representa a algunos revolucionarios, el personaje femenino planea y organiza las batallas más eficientemente que ellos, cuyo machismo impera y atrofia sus decisiones:

Coronel Ceballos: ... De todas maneras mañana al amanecer yo tomo la hacienda a sangre y fuego.

JG: Eso es mandar a la gente a morir de balde. Los federales tienen coconas.

C: ¡Uyyy qué miedo! Ametralladoras, ¿y qué?

JG: ¿Y le parece poco? La única forma de darles en la madre es haciéndolos salir.

C: Eso usted no sabe. Son cosas de hombres.

JG: Haga lo que quiera, pero no cuente conmigo ni con mi gente.

C: A su gente la necesito para un demonio. ¿Qué clase de hombres serán que se dejan mandar por unas enaguas? ¡Hombre!

(Zacarías, 1960)

Asimismo, además de que la coronela continúa en la revolución después de haber vengado a sus seres queridos, su razón sobre la lucha social, aunque sencilla y un tanto ambigua, es genuina:

Velarde: ¿Por qué pelea usted?

Juana Gallo: ¿Cómo que por qué?

V: Ya vengó la muerte del padre y del novio.

¿Por qué continua en la Revolución?

JG: Porque hay algo mal, algo chueco. Basura que hay que barrer.

(Zacarías, 1960)

Sin duda el personaje de Juan Gallo tiene defectos que la rebajan o caricaturizan algunas veces: Como el hecho de que es un hombre quien le verbaliza su razón revolucionaria; o también la forma ridícula en que la protagonista es proyectada cuando por celos imita a una francesa intentando ser más femenina; o también cuando intercede enamorada para que no trasladen a Velarde olvidándose de sus responsabilidades como coronela y desacreditando al soldado. No obstante, las fallas del personaje femenino no opacan a la heroína que representa en la película. Ella es la representante de los elementos positivos más relevantes de la historia: Angela se rebela contra la injusticia social: se enfrenta a los federales y salva a los campesinos; forma la enorme tropa, y organiza, planea y lleva a cabo las batallas; respeta la ética militar y ayuda al necesitado, pero castiga al villano aun siendo revolucionario. La proyección de la mujer en Juana Gallo (1960) es la más relevante y positiva de la serie de la generala.

Cuarta etapa del cine de la revolución

Renacimiento (1960s y 1970s)

A principios de los sesentas la cinematografía mexicana ya no da para más. Tanto los cineastas como las fórmulas cinematográficas que han usado desde la famosa época de oro están para el retiro. La industria nacional se termina

hundiendo en su misma comercialización y burocratización. Sin embargo, existen también factores externos de gran peso para el derrumbe del cine mexicano. El fin de la segunda guerra mundial define el avasallante arrasó de los Estados Unidos en la industria del cine continental, en donde hasta el momento el cine mexicano domina. Para empezar, Estados Unidos cancela la venta de la imprescindible cinta celuloide a México. Asimismo, el país vecino cuenta con un presupuesto con el que no se puede competir. Además, el poderoso competidor consigue infiltrarse directamente en el país para controlar las salas de cine y la producción de películas mexicanas.

Otro factor importante en la ruina del cine nacional es sin duda el auge de la televisión en 1957. No obstante, el surgimiento del nuevo cine latinoamericano en Brasil y en Cuba a fines de la misma década termina de derrotar a la ya bien dañada industria de cine mexicana. Los jóvenes cineastas brasileños y cubanos que inician dicho movimiento artístico critican fuertemente a la hasta entonces más poderosa industria cinematográfica del mundo hispano-hablante. Así, Latinoamérica comienza a producir filmes con un contenido histórico, social y político radical e independiente de todo lo que se ha hecho hasta el momento. Entre otras cosas, se denuncian las causas del subdesarrollo y la explotación en Latinoamérica. Al poco tiempo, Bolivia, Chile y Argentina se unen a Brasil y Cuba en su propósito vanguardista cinematográfico (Mora, 1985). Vergonzosamente,

México se anexa formalmente al cine nuevo latinoamericano hasta 1970, en que comienza el sexenio presidencial de Luis Echeverría Álvarez (1970–1976). Es muy interesante que al mismo tiempo que esta nueva corriente artística latinoamericana le da el tiro de gracia al cine mexicano, también logra impulsar el resurgimiento de la misma industria.

La administración de Echeverría nacionaliza la cinematografía mexicana, y le brinda el apoyo que sólo ha tenido la industria durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Se forman compañías de producción estatal, se reorganiza la distribución doméstica y extranjera, y se compran las cadenas nacionales de cines hasta el momento de posesión extranjera. Este período gubernamental exhorta a la producción a los nuevos y talentosos directores de cine, quienes hasta el momento han sido excluidos por la siempre celosa industria de cine nacional.

El apoyo contundente que brinda el gobierno de esta etapa a los nuevos cineastas y al cine nacional en general, no se da debido a una profunda filosofía liberal y revolucionaria. Primeramente, como lo afirma el crítico Charles Ramírez-Berg, la etapa en que Echeverría ocupa la presidencia es uno de los periodos más tumultuosos en la historia política mexicana debido a las atrocidades cometidas en 1968 durante el gobierno de Díaz Ordaz. Dichos acontecimientos dejan a la nueva administración de Echeverría bajo tremendo escrutinio público, por lo que

intenta mandar un mensaje de apertura gubernamental y libertad de expresión. Además de ser una maniobra para calmar los ánimos descontentos, dicho apoyo cinematográfico es por supuesto un último recurso para salvar la industria moribunda. Asimismo, Echeverría comprende también que es inaudito para los ojos del mundo y vergonzoso para México que el cine más importante en Hispanoamérica no es todavía parte del exitoso nuevo cine latinoamericano. Así pues, renace el cine mexicano durante este periodo, pero no sin enfrentar varios desafíos.

Echeverría expulsa a los necios y conservadores productores privados de la antigua industria, al mismo tiempo que invita a los nuevos talentos. Como consecuencia, la producción de películas nacionales baja aún más en estos años, pero a cambio de esto las obras que se logran producir entre 1970 y 1976 son de gran calidad tanto técnica como temática. En el primer año, el gobierno logra auspiciar tan sólo tres filmes, pero durante su último año se producen cuarenta películas (Ayala, 1986).

Dentro del grupo de jóvenes cineastas que acuden todavía recelosos al llamado de la supuesta innovadora administración, resaltan: Paul Leduc, Marcela Fernández Violante, Alberto Issac, Gonzalo Martínez, Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Julián Pastor (en sus inicios). Algunos de estos directores y productores, como Paul Leduc, son entrenados en el extranjero. Otros, como Marcela Fernández Violante, se educan en el Centro Universitario de Estudios

Cinematográficos (CUEC) de la UNAM fundado en 1963. El caso es que la mayoría de ellos tienen una conciencia histórica, social y política evidentemente progresista, principalmente después de los recientes acontecimientos de Tlatelolco en 1968.

Por un lado, el nuevo cine mexicano enfatiza los problemas sociales del momento, como el resto del movimiento artístico latinoamericano al que ahora pertenece. Del mismo modo este nuevo cine, como la literatura, retoma nuevamente la historia nacional en un intento de explicar el México actual. De hecho, el crítico Ambrosio Fornet (1982) se refiere al nuevo cine latinoamericano como un cine vitalmente preocupado por la recuperación de la historia, y por rescatar del olvido las cosas que no deben olvidarse como la revolución mexicana. Algunos críticos, como Charles Ramírez-Berg (1992), sugieren que el tema de la revolución es un tema obsesivamente recurrente en esta cinematografía, y que esta fase del género es un viaje más a ese pasado. En cierta forma tienen razón, pero creemos que el regreso al tema en esta etapa es completamente diferente a los anteriores y absolutamente necesario. Por fin, en este nuevo cine de la revolución se dan cuentas de los resultados del movimiento social, cuentas que tanto la literatura como el cine se niegan a dar desde los treintas (con una que otra leve excepción). Además, recordemos que la revolución mexicana es el acontecimiento social más relevante del siglo XX a nivel continental; con excepción de la entonces

reciente revolución cubana. Es natural e imprescindible retomar el tema en el cine, especialmente cuando se ha explotado el tema histórico de una forma absurda por décadas. La invitación pública de Echeverría va muy directamente dirigida para que estos jóvenes directores sigan este camino:

"I formally invite all workers, now, to unite with the State, to produce films on the great human themes of the Mexican Revolution, to undertake social criticism, to initiate self-criticism. Each of you must feel this with moral authority, aesthetic capability and imaginative force, so that, together, all of us can be a better México."

(Mistrom, 1985, 2)

Esta cuarta y última etapa del cine de la revolución es parecida a la segunda fase de florecimiento de la novela de la revolución, ya que enfoca la problemática revolucionaria de una forma polifacética. Combina diversos géneros, estilos, sectores sociales, puntos geográficos, fases históricas, y diferentes perspectivas revolucionarias y contrarrevolucionarias tanto locales como extranjeras. Asimismo, varias producciones de este ciclo cinematográfico vanguardista son en blanco y negro, lo que en algunos casos sugiere la época cinematográfica en que se desarrolla la historia cuando todavía no existe el color. También, la falta de color enfatiza la gravedad de la trama que en algunos casos es caótica.

Ahora bien, estas películas nacionales crítico-realistas emergen notoriamente hasta los setentas a causa de la bendición del Estado. Sin embargo, desde los sesentas se producen en México una que otra obra que encaja perfectamente con la dinámica histórica, crítica, social y política de los inicios del nuevo cine latinoamericano. Un ejemplo es la clásica producción Espaldas mojadas que enfoca la problemática de la agonizante jornada de los braceros mexicanos hacia los Estados Unidos. Específicamente sobre la revolución, los filmes que se producen en esa década son: La sombra del caudillo (1960) de Julio Bracho, La soldadera (1966) de José Bolaños, y Los recuerdos del porvenir (1968) de Arturo Ripstein. En la siguiente década destacan: Reed, México Insurgente (1970) de Paul Leduc, Emiliano Zapata (1971) de Felipe Cazals, Zapata en Chinameca (1974) de Mario Hernández, Cuartelazo (1976) de Alberto Isaac, La casta divina (1976) de Julián Pastor, La guerra santa (1977), y Las fuerzas vivas de Luis Alcoriza, y La seducción (1981) de Arturo Ripstein. En esta multifacética cuarta etapa del cine de la revolución analizamos en más detalle a Zapata en Chinameca (1974) de Mario Hernández por ser el filme que mejor rinde cuentas del movimiento ya en el México moderno.

La sombra del caudillo (1960) dirigida por Julio Bracho está basada en la novela de Martín Luis Guzmán. Esta cinta en blanco y negro es una denuncia avasallante del aparato político nacional de fines de los veinte. La trama hace eco a los hechos histórico-políticos ocurridos durante el

tumultuoso sexenio de Plutarco Elías Calles. Alvaro Obregón lanza su candidatura para su reelección, y los dos candidatos opositoristas son asesinados. En esta película crítico-realista la protagonista es la corrupción del aparato político mexicano que se deja ver a través de la ambición, el oportunismo, la hipocresía y la demagogia que imperan en el sistema. Por su parte, la mujer en la obra no juega ningún papel relevante, y su participación es como casi siempre secundaria y muy negativa. Rosario, la amante del protagonista masculino, es un personaje hipócrita y tonto, mientras que las otras mujeres que también apenas aparecen son prostitutas o vedetes.

La Soldadera (1966) de José Bolaños es una película singular que revoluciona el género al retomar la fase armada revolucionaria, pero de una manera brutal muy diferente a todas las obras anteriores. La cinta en blanco y negro y casi muda proyecta una imagen de la revolución nueva completamente caótica. La protagonista Lázara y su recién esposo son arrastrados sin saber cómo por la leva federal.

Al poco tiempo él muere, y otra vez sin entender nada ella termina en el bando revolucionario. El desconcierto y el miedo acompañan al personaje femenino a través de la historia, y al igual que los otros revolucionarios no sabe para qué, por qué, o contra quién pelean.

La imagen brutal de caos que presenta esta cinta desmitifica en todos sentidos la imagen de la revolución proyectada en todas las demás fases del género. Aquí se

denuncian una tras otra las terribles privaciones que pasan los revolucionarios en los campamentos que en su mayoría son muy pobres. La historia refleja una revolución de pesadilla, sombría, incomprensible y primitiva. Los revolucionarios, hombres y mujeres, no son aquellos fuertes personajes llenos de bravura, heroísmo y aun algarabía que hemos visto en las pantallas a través de décadas, sino que ahora son seres hambrientos, agotados, desesperados, con miedo, y completamente ignorantes de la política revolucionaria.

La mujer en el filme tiene un papel muy pasivo y desolador o muy violento y completamente negativo. Lázara es un personaje débil, silencioso y sin voluntad que literalmente se deja arrastrar por todos los demás. Como muerta en vida, la mujer no toma decisiones, e imita en todo a las otras soldaderas. Por su parte, la imagen de los muchos otros personajes femeninos es muy negativa. Por un lado, todas ellas son un objeto sexual y de trabajo para los hombres revolucionarios. Por otro lado, las mujeres son muy violentas en los atracos a los poblados. Destruyen, se pelean entre sí, y algunas veces se matan por la prenda saqueada.

Los recuerdos del porvenir (1968) del director Arturo Ripstein está basada en la novela de Elena Garro. Esta agobiante producción intenta representar el ambiente onírico y mágico de la obra literaria. Las fuerzas federales al mando del coronel Rosas llegan al pequeño poblado, y la

represión a todos niveles es ejecutada por el ejército federal. Los revolucionarios y su lucha están presentes, aunque no se menciona la época revolucionaria, pero el represivo Rosas y su tormentosa y enfermiza vida personal es lo que sobresale en la trama. La mujer tiene un papel permanente en la película, pero no es activo ni positivo. El desfile de los varios personajes femeninos es por demás desgastante ya que todos ellos son seres sin voluntad, ociosas y sumidas en bajas pasiones como la mayoría de los personajes masculinos. Todas ellas son sobajadas y explotadas de una u otra forma a través de la obra.

Reed, México Insurgente (1970) Paul Leduc gana en Francia el premio Georges Sadoul en 1972 como la mejor película extranjera. La producción se origina en el libro de crónicas México Insurgente (1914) de John Reed, periodista estadounidense egresado de Harvard. La película en blanco y negro narra algunas de las vivencias revolucionarias que el autor experimenta, y algunos de los testimonios que recoge a su paso por México durante la época huertista de 1913 a 1914. En general, la película proyecta una visión positiva de la revolución y de los hombres que se entregan al movimiento, dentro de los cuales destaca la figura, personalidad y labor comunitaria de Francisco Villa.

El ambiente revolucionario en la cinta es por lo general desolador y lleno de incertidumbre, hambre y miedo, y este último protagoniza la mejor escena de la película en donde el protagonista corre confundido y apavorado hasta

casi desfallecer. Asimismo, la producción también denuncia fallas graves del movimiento entre las que destacan el hecho de que nada cambia para el pueblo después de la victoria de la primera fase de la revolución. También se denuncian las jerarquías dentro de las filas revolucionarias, y la competitividad de los caudillos revolucionarios entre los cuales sobresale el despotismo de Venustiano Carranza. Del mismo modo, la película lanza también una fuerte crítica a la contrarrevolución estadounidense afirmando que crea la situación de caos dentro de la revolución para defender sus enormes intereses económicos.

Emiliano Zapata (1971) del director Felipe Cazals se desarrolla entre 1909 y 1919. Se abre la película con una dura escena en que soldados federales latigan a algunos zapatistas, y sólo uno sobrevive. En seguida, se lanza un discurso esperanzador y a la vez preparatorio para presenciar la devastadora historia zapatista:

La lucha de Emiliano Zapata no fue en vano. La revolución mexicana ha entregado a los campesinos más de setenta millones de hectáreas y ha realizado una profunda Reforma Agraria...

(Cazals, 1971)

La cinta narra los principales acontecimientos de la incansable lucha del guerrillero. Desde que es jefe de la junta de defensa de los campesinos e intenta reclamar legalmente las tierras que los hacendados les han robado hasta el complot para asesinarlo. El escenario de la

película como los campamentos y las tropas no son nada romantizados o folklóricos sino todo lo contrario, el escenario es siempre deprimente y muy necesitado. Entre los varios sucesos revolucionarios sobresalen: su enamoramiento y boda con la supuesta hija de un hacendado; su breve relación con Madero; la traición de Huerta que manda asesinar a Madero; la elaboración de su famoso Plan de San Luis Potosí, luego Plan de Ayala; su encuentro y celebración con Villa y Eulalio Gutiérrez en la Ciudad de México; la paulatina derrota de sus tropas; los repetidos fusilamientos de sus mejores hombres, quienes lo comienzan a traicionar y abandonar; y finalmente su último y desesperado intento para fortalecer sus tropas con armas y hombres, y va al encuentro de la muerte en Chinameca.

La revolución en Emiliano Zapata (1971) es claramente una causa necesaria y legítima, y la lucha zapatista representa los ideales más puros del movimiento. El personaje principal es proyectado como un hombre y revolucionario íntegro y bondadoso en general. A diferencia de los demás caudillos, este jamás se deja sobornar ni convencer para echar marcha atrás en su eterno ideal de reparto de tierras a los campesinos. La imagen de Zapata es siempre serena e inteligente, y aunque muy brevemente, también es representado como un esposo y padre amoroso.

La mujer apenas aparece en esta cinta. Su esposa Josefa Espejo es una mujer buena y enamorada, pero guarda silencio y apenas aparece a través de la película. Una que

otra soldadera se puede ver en el fondo del escenario de vez en cuando curando a un enfermo, o teniendo relaciones con algún soldado. Ninguna habla.

Cuartelazo (1976) de Alberto Isaac narra el complot en el que asesinan a Francisco I. Madero y Pino Suárez, y esa fase política turbulenta durante la dictadura de Victoriano Huerta. El filme aborda el tema desde el punto de vista intelectual revolucionario, y el personaje estelar y héroe es el personaje histórico Belisario Domínguez, tenaz opositor desde el senado a la dictadura de Huerta. Domínguez es proyectado en la película como un revolucionario no sólo a nivel intelectual sino de acción. El antiguo médico se convierte en representante de Comitán en el senado, y a pesar del enorme riesgo propaga firmemente su rechazo a que los asesinos de Madero sean tratados como héroes por orden de Huerta, y exige públicamente la renuncia del usurpador. El incansable senador es asesinado y su cuerpo es descubierto un año después.

La magnífica producción denuncia la corrupta y prepotente maquinaria política porfirista-huertista. También la cinta proyecta el interés de Huerta para congraciarse con los Estados Unidos, y el desprecio simulado de los políticos estadounidenses tanto por Huerta como por los mexicanos en general.

La imagen de la mujer en la revolución, aunque breve, es muy relevante en esta película, ya que se muestra un poco el papel de la mujer como activista intelectual

revolucionaria. Aunque el personaje no es muy desarrollado, sabemos que María Hernández es la hija de un antiporfirista asesinado por el régimen, y es dueña de una imprenta. María presta sus servicios y maquinaria para publicar un documento del senador Domínguez en el que condena las atrocidades del usurpador y exige su renuncia a la presidencia. El personaje femenino explica a Belisario Domínguez que no le afecta exponerse porque es activista política desde hace mucho tiempo. Por otro lado, también aparece el clásico personaje femenino de la soldadera muda acompañante de los revolucionarios. Asimismo, también aparece aquí otra triste y clásica imagen de la mujer abusada por los soldados federales.

La casta divina (1976) de Julián Pastor es una crítica devastadora a la oligarquía yucateca (terratenientes y sacerdotes) y al ejército separatista yucateco comandado por el general Ortiz Argumedo (anticarrancista y contrarrevolucionario) en la época. Tanto los sacerdotes cuanto los terratenientes luchan encarnizadamente por mantener su poder e intereses económicos personales. Se muestra la bajeza moral, corrupción, e hipocresía de dichos sectores. Sin embargo, la crítica desgarradora recae especialmente en los llamados amos del henequén yucateco, ejemplificados principalmente por el personaje de don Wilfrido.

La película se ubica durante la época carrancista en que el general revolucionario Salvador Alvarado llega a

Yucatán y hace huir al exilio en Cuba a los latifundistas, comerciantes y sacerdotes. Estos no aceptan a la revolución y mantienen al ejército separatista yucateco. La trama gira al rededor del abuso y corrupción de los diferentes sectores de esta oligarquía, en donde resalta la vida del protagonista don Wilfrido. Alvarado expropia las propiedades de todos estos, y con la ayuda de otros liberales funda el Partido Socialista Obrero en Yucatán. El general Alvarado lleva a cabo cambios sociales radicales, entre los que se destaca el alza de precio del henequén a los norteamericanos. Estos últimos se enojan, y presionan a Carranza, quien no está de acuerdo con los cambios que Alvarado ha hecho en favor de los campesinos y trabajadores yucatecos. Alvarado es destituido de su cargo y exiliado de Yucatán. Al salir este, vuelve la oligarquía yucateca antigua a ocupar su puesto, y todo vuelve a ser como antes.

La imagen de los varios personajes femeninos en esta película es devastadora y negativa, y ninguno juega un papel en la revolución. Todas las mujeres que desfilan a través de la obra son abusadas y explotadas de diversas maneras tanto por hombres como por las mismas mujeres. Las indígenas casi niñas son ultrajadas por el terrateniente don Wilfrido. La esposa e hijas del protagonista son maltratadas, menospreciadas, y destruidas física o emocionalmente por el personaje masculino. Las hijas solteras rebeldes de esta oligarquía yucateca son enclaustradas en un asilo en donde son abusadas a su vez por

dos mujeres de su misma clase social. Estos dos personajes femeninos son los más negativos en la película. La hija mayor del temido latifundista es el único personaje femenino prometedor en la película. Esta se rebela ante la miseria y podredumbre del mundo familiar que la rodea. Desaprueba en todos sentidos el inmoral y egoísta comportamiento de su progenitor, pero termina siendo encerrada también en la correccional para jovencitas patrocinada por las familias adineradas del lugar.

La guerra santa (1977) es una estupenda producción que gira alrededor de la guerra de los cristeros, y se basa en los años más devastadores de la llamada guerra santa. Un escuadrón de campesinos se une en la lucha cristera al mando de un coronel fanático religioso y un sacerdote que les da misa, los hace levantarse en armas, y los absuelve de remordimientos y pecados. Los soldados del gobierno apresan al sacerdote junto con otros hombres, y el coronel fanático clama sangre y venganza. Los soldados cristeros siguen al coronel hasta que se da por terminada la guerra, e intentan inútilmente volver a sus casas porque los federales los maltratan y corren de su pueblo. Irónicamente, terminan siendo acribillados por los soldados afuera de una iglesia que les cierra las puertas cuando intentan refugiarse del ejército.

La producción es obviamente una fuerte crítica hacia la iglesia y su guerra santa, en la que los sacerdotes utilizan al pueblo y explotan su fanatismo católico. Se critica que

los curas manipulan a los católicos a su antojo, dependiendo de sus intereses políticos del momento. La película muestra cómo es que hasta el Vaticano tiene un papel activo en la guerra cristera, y claramente la cinta denuncia la falta de escrúpulos, ambición y falsedad de la iglesia y sus representantes. La guerra santa se proyecta como algo absurdo y terrible, en donde el único ganador es la iglesia.

La imagen de la mujer en la película es secundaria y como víctima. Sin embargo, se presenta su importante participación en la guerra cristera, donde ayuda al movimiento transportando armas a los sacerdotes a costa de su vida. Se denuncia también cómo es que estas ayudaban a la iglesia con la amenaza de pecado y presión eclesiástica.

Las fuerzas vivas (1980) de Luis Alcoriza está ubicada en la época porfirista, y su originalidad radica en que por primera vez se utiliza el género de la comedia para hacer una crítica seria de la revolución. La trama reconoce la necesidad del movimiento armado, pero también revela la ingenuidad e imposibilidad para dirigir de la mayoría de los revolucionarios del pueblo. Del mismo modo, se denuncia la inutilidad del movimiento, ya que aunque ganada la primera fase de la revolución el poder queda en manos de los antiguos porfiristas a través del famoso "chaqueteo". Por su parte, el papel de la mujer en la obra, aunque muy presente, es como siempre secundario y denigrante. Con un gusto muy machista de la comicidad, la película presenta a la mayoría de las jóvenes solteras deseosas de ser abusadas

sexualmente por los revolucionarios o por cualquier hombre del pueblo, y las mujeres casadas son adúlteras, o interesadas, chismosas y agobiantes.

La seducción (1981) de Arturo Ripstein se desarrolla a fines de los veinte también durante la guerra cristera. La historia gira alrededor de una pareja de cristeros fanáticos quienes explotan sexualmente a la hija de la mujer para atrapar federales. Las dos mujeres engañan y entretienen a soldados del gobierno, y la joven de unos quince años los seduce hasta que llega el padrastro con su escuadrón de cristeros y asesinan brutalmente a los federales. Aunque la filmación gira más al rededor de la prostitución forzada de la joven, sin duda proyecta una imagen negativa de los cristeros y su absurda causa. Los fanáticos y ambiciosos personajes asesinan a federales y familias de hacendados en nombre de Dios.

Interesantemente, la película refleja una imagen positiva de los soldados del gobierno de la época. Por otro lado, aunque el papel de la mujer en esta película es estelar y muy activo, es negativo. Sobre todo el papel de la madre fanática, inmoral y ambiciosa porque la niña es tan sólo una víctima que es sacrificada al final de la película.

Zapata en Chinameca (1975) del director Mario Hernández está basada en la antecesora Emiliano Zapata (1971). Este innovativo y magnífico filme de Mario Hernández es como una continuación del de Cazals, pero interesantemente el mensaje de estos es opuesto. Mientras que la apertura de la primera

afirma que todo el sufrimiento de la lucha zapatista no es en vano, Zapata en Chinameca asegura lo contrario. Esta última se desarrolla en el México moderno de los años setentas, y muestra los frutos devastadores de la lucha zapatista a través de uno de los hombres más cercanos de Zapata. Urbano Martínez, ahora terrateniente poderoso, es el narrador que en su lecho de muerte recuerda obsesivamente la época más importante de su vida cuando anduvo con el jefe revolucionario. La trama va del presente al pasado, por lo que incorporan varias escenas de la película anterior, algunas de estas aumentadas y explicadas en detalle por el narrador. Es clave para la trama el hecho de que Emiliano le da a Urbano los títulos de propiedad de las tierras que han sido expropiadas a los campesinos. Después de la muerte de Emiliano, Urbano esconde los títulos y sigue peleando. Sin embargo, explica que a la muerte de Carranza cuando Obregón reconoce el movimiento, todos los antiguos revolucionarios se pelean por el botín que deja el movimiento. Entonces, con la ayuda de abogados corruptos, Urbano se queda con la tierra de sus antiguos compañeros campesinos.

Desde ahí el personaje vive una existencia llena de corrupción y manipulación para lograr el poder que tiene en el presente. Se convierte en el terrateniente más poderoso del Estado de Morelos, y ningún político mueve un dedo sin su bendición. Urbano tiene siete hijos de tres diferentes mujeres, pero sólo ama a una con la que no se casa y de

quien tiene al único hijo que quiere. Este es muy parecido a Emiliano Zapata en sus ideales, por lo que es el único que no quiere nada con la fortuna de su padre.

Esta historia denuncia la forma en que la lucha de Emiliano Zapata y la revolución en general no rinde frutos, ya que las tierras del país cambian de unos explotadores a otros, pero nunca son entregadas a los campesinos. A pesar de que en la época de Lázaro Cárdenas se logra mucho, los gobiernos posteriores vuelven a expropiar las tierras a los campesinos. El México moderno que muestra el filme es el mismo de antes de la revolución en donde impera el poder de los caciques terratenientes y sus cómplices el gobierno y los políticos. Obviamente, la terrible ironía es que el cacique de esta obra es uno de los hombres más leales y fervientes zapatistas.

El papel de la mujer en el filme está presente, aunque nada tiene que ver con la revolución. Además su papel es negativo ya que los tres personajes femeninos, hijas de Urbano, son seres arrogantes, egoístas y muy ambiciosos.

Capítulo 4: Conclusión

Como pudimos comprobar a lo largo de este trabajo, es patente el predominio del discurso colonial tanto en la novela como en el cine de la revolución, a pesar de las valiosas excepciones existentes especialmente en la narrativa del género en cuestión. Primeramente, dicho discurso es patente debido a que como nos damos cuenta la mayoría de los escritores y cineastas son varones, con excepción de dos escritoras. Asimismo, además de ser un discurso patriarcal, por lo general estas obras difunden un mensaje conservador ya sea de la sociedad política o del Estado.

Del mismo modo, nos percatamos de la manera en que la relación social, política e histórica entre la narrativa y el cine de la revolución es clave para la difusión de dicho discurso colonial posrevolucionario, cuya agenda primordial es la construcción de una identidad cultural nacional.

Asimismo, tomando nuevamente en consideración que los mitos son parte integral del discurso colonial en cualquier nación, podemos comprender ahora la existencia de las omisiones, exageraciones y deformaciones existentes en la imagen de la revolución y de la mujer proyectadas por estos dos medios que se complementan en su función como promotores de mitos.

La revolución en la literatura y el cine

Hemos encontrado que la narrativa de la revolución trabaja casi independientemente del gobierno en todos los

periodos histórico-literarios estudiados. Por un lado, esto se debe a que el público al que va dirigido la literatura pertenece a la misma sociedad política que por lo general la produce, y como clase conscientizada estos dos grupos tienen más poder ante el gobierno. Además, sin duda el Estado tolera hasta cierto punto dicha libertad porque sabe que la literatura va dirigida a un pequeño grupo privilegiado, y que de hecho la ideología de esta burguesía nacional es por lo general la misma que la del gobierno. Por otro lado, el cine va dirigido especialmente a las enormes clases populares, por lo que está mucho más controlado y sigue al pie de la letra la agenda presidencial de cada periodo.

Es importante remarcar que lo más relevante para la agenda posrevolucionaria gubernamental mexicana es que tanto la literatura como el cine de la revolución cumplan con su tarea difusora. Primeramente, los dos medios logran tranquilizar a sus respectivos públicos, al construirles una identidad revolucionaria y posrevolucionaria con la que se identifican. De esta manera, en la novela de la revolución predomina por lo general una visión revolucionaria y patriarcal favorable para el burgués, mientras que en el cine se proyecta una imagen también idealizada del revolucionario del pueblo y del movimiento social en general.

En la primera etapa del género literario, en que predominan las obras de Azuela, es claro como prevalece el favoritismo al revolucionario burgués. A pesar del sarcasmo

de la novela, en Andrés Pérez maderista (1911) es patente que el revolucionario del pueblo apenas aparece, mientras que el verdadero héroe/martir rebelde, tan idealista como íntegro, es un joven hacendado intelectual. Similarmente, en la obra más famosa y controversial del género, Los de abajo (1916), la imagen de la revolución es devastadora y la del revolucionario del pueblo esperpéntica. A pesar de que el mensaje de la obra intenta ser ambivalente, debido a que también existe un héroe campesino y a que hay un personaje burgués negativo, no lo consigue. No cabe duda que la imagen más perduradera de la novela es la detestable proyección del revolucionario del pueblo. Las producciones posteriores de Azuela también critican brutalmente a la burguesía y a la revolución en general. Sin embargo, es muy representativo el hecho de que precisamente esta obra que sugiere que el fracaso de la revolución se debe a la ignorancia, animalización y corrupción de las clases bajas, ha sido la novela de la revolución más promovida por la academia y la más analizada por la crítica a través de los años.

En la segunda etapa de tan variadas perspectivas sobre la revolución, resalta nuevamente una novela que proyecta el punto de vista revolucionario burgués, y de hecho es la segunda novela más conocida en el género. El águila y la serpiente (1928) de Martín Luis Guzmán da una imagen terrible del revolucionario del pueblo, y como en el caso de Azuela, el mensaje resulta un tanto ambivalente. El autor

glorifica claramente al revolucionario intelectual burgués sugiriendo que únicamente su papel es relevante para la causa. Por otro lado, el escritor también sobaja brutalmente al campesino revolucionario, animalizándolo y proyectándolo como un estorbo para lograr la victoria.

Dentro de esta misma fase de perspectivas tan variadas, sobresalen también las dos narrativas que dan la imagen más honorable del movimiento y del campesino, sin impedirles esto el tener un ojo crítico, Cartucho (1932) de Nelly Campobello y La ciudad roja (1932) de José Mancisidor.

En la tercera etapa de neutralización del género, vemos que se impone en un principio el discurso del gobierno cardenista, quien sólo promueve la novela nacionalista de Gregorio López y Fuentes y comienza a bloquear las otras corrientes del género. En dicha novela nacionalista la burguesía no es glorificada, muy probablemente porque López y Fuentes no pertenece a esta clase social y porque la filosofía cardenista es socialista. Sin embargo, esto no dura mucho ya que como nos dimos cuenta, la burguesía posrevolucionaria se comienza a representar a si misma en la literatura y terminan por silenciar completamente a la novela de la revolución, incluyendo la novela nacionalista. Por tal razón, en esta etapa de neutralización también prevalece el discurso colonial de la sociedad política mexicana.

Como comprobamos también, durante la cuarta etapa de la novela de la revolución los escritores vuelven a decidir el

camino que quieren seguir con el tema y su discurso prevalece, y también en este caso sin ninguna bendición del gobierno como sucede en el cine de esta fase. Así, surge la nueva novela de la revolución que por primera vez rinde cuentas del movimiento. Interesantemente, en este caso los escritores mexicanos no glorifican a su clase ni siguen la agenda del presidente en turno. Los nuevos escritores no escatiman en proyectar críticamente a los revolucionarios tanto burgueses como del pueblo, y a la misma revolución y sus resultados en el México posrevolucionario. Como vimos, dentro de esta nueva novela crítica-realista sobresalen Al filo del agua (1947) de Agustín Yáñez y La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes. La primera debido a que rescata al género, hace una fuerte crítica de la iglesia y de la sociedad conservadora que rige, denuncia la represión femenina en la sociedad mexicana, y proyecta también una imagen de la mujer inteligente y revolucionaria. Y la segunda novela sobresale porque proyecta tajantemente una nueva perspectiva de la revolución en la que desmitifica el símbolo por completo.

Por otro lado, con el sector popular en la mira para llevar a cabo su agenda posrevolucionaria, y bajo su control absoluto, nos percatamos de que el gobierno idealiza mucho más a la revolución, a los caudillos revolucionarios, y al revolucionario del pueblo a través de la cinematografía nacional. Como nos damos cuenta, desde la primera etapa del documental revolucionario predomina la agenda del gobierno

en turno y la de los caudillos en control, quienes explotan el nuevo medio propagandístico para su causa.

Asimismo, durante la breve segunda etapa del género ya sonoro, compuesta por las obras de Fernando de Fuentes, sobresale una imagen sublime de los caudillos, del revolucionario popular, y de la revolución. Dicha visión cinematográfica es muy compatible con la filosofía cardenista que ya impera entonces aun antes de tomar este la presidencia en 1934. En las dos primeras cintas, la crítica hacia las fallas del movimiento recae totalmente en la burguesía revolucionaria y contrarrevolucionaria, el ejército y el gobierno. No obstante como comprobamos, en Vámonos con Pancho Villa (1935), y muy a pesar de los cambios ordenados por Cárdenas a la última escena, se proyecta una imagen ambivalente del caudillo.

Durante la tercera etapa, y a pesar de la enorme producción de películas y de la imagen predominante del caudillo y del revolucionario del pueblo, nos damos cuenta de que el género pierde credibilidad y decae debido a una extrema idealización y comercialización. En estas decenas de cintas ultra conservadoras y churros revolucionarios, está muy presente el discurso colonial de las administraciones posteriores a Cárdenas que explotan hasta el agotamiento el símbolo de la revolución ya vacío del aspecto socialista.

Finalmente, durante la prolífica cuarta fase del cine de la revolución, el gobierno también decide el rumbo del

género cinematográfico. La administración de Echeverría da su visto bueno para que se vuelva a dar una imagen crítica-realista y de variadas perspectivas sobre el movimiento social, parecida a la segunda etapa de la novela de la revolución. En varios de estos filmes se proyecta una visión caótica y desconcertante de la revolución en donde la crítica puede ir dirigida al revolucionario del pueblo, o al burgués, o a cualquier sector de la contrarrevolución. En otras películas se intenta rescatar una imagen sublime del movimiento, pero todavía con una visión crítica que muestra las fallas. Y en otras cintas, similarmente a la narrativa de la cuarta fase del género, se destruye definitivamente el mito de la revolución rindiendo al fin cuentas y mostrando los terribles resultados del movimiento social en el México moderno.

La mujer en la literatura y el cine

Como comprobamos también, debido a que el discurso colonial del status quo promovido por la literatura y el cine es sobresalientemente patriarcal, es lógico que la imagen de la mujer tanto revolucionaria como tradicional es muy escasa en los dos campos analizados. Interesantemente, encontramos que la proyección de la mujer sobresale, y es más revolucionaria y positiva en las pocas obras escritas por mujeres. Asimismo, es muy relevante que las obras tanto de hombres como de mujeres que representan a la revolución y al hombre del pueblo de una manera digna también lo hacen con la imagen de la mujer revolucionaria. Muy similarmente,

la imagen más negativa y absurda de las mujeres en la revolución se encuentra en aquellas obras que representan a la revolución y al revolucionario del pueblo en la misma forma. Sin embargo, con algunas excepciones literarias muy valiosas y no muy completas, la representación seria y digna de la mujer revolucionaria en sus variados papeles no tiene casi cabida ni en la narrativa ni en la cinematografía de la revolución.

Con excepción de tres novelas, las mujeres son representadas negativamente o no participan en la narrativa de la revolución. Es difícil de creer que dentro de tantas obras literarias exista un sólo caso donde la mujer es claramente relevante dentro del movimiento social. En todas las demás novelas, si existe la imagen femenina, pero el personaje no está bien desarrollado o no juega un papel digno y menos un papel revolucionario. La mayoría de los pocos personajes femeninos en todas estas obras apenas participan y hablan. Entre estos personajes fantasmas sobresalen las mujeres de El águila y la serpiente (1928) o los personajes femeninos de La muerte de Artemio Cruz (1982). Cabe mencionar que la novela nacionalista de López y Fuentes es donde menos aparece la imagen femenina en cualquier papel. Por otro lado, como ya vimos en la novela *cristera* las mujeres tiene un papel estelar y muy activo, pero no es revolucionario por la obvia esencia contraria de este tipo de narrativa.

Queremos enfatizar que la imagen revolucionaria o tradicional más negativa de la mujer se encuentra en la novela Los de abajo (1916). Nos referimos a la guerrillera marimacho, sanguinaria y esperperpéntica de la Pintada, y la muy tradicional, ignorante, pasiva y casi muda soldadera a la fuerza de Camila.

Por su parte, las imágenes femeninas más positivas y revolucionarias dentro de esta narrativa, y que también coinciden con la proyección del movimiento, están en Cartucho (1931) de Campobello, en La ciudad roja (1932) de Mancisidor, y en Al filo del agua (1947) de Yáñez.

A diferencia de la narrativa, la imagen de la mujer aparece en el cine de la revolución hasta el cansancio, pero sobre todo en la prolífica tercera etapa del género. Sin embargo, nos percatamos que la representación revolucionaria de las mujeres mexicanas está muy lejos de ser digna y justa. De hecho, su imagen es deformada, caricaturizada, y encajonada en el único papel de la guerrillera revolucionaria hombruna, valentona y muchas veces tonta.

Una sóla cinta de la cuarta fase del género, La soldadera (1960), proyecta una imagen estelar de la mujer revolucionaria. Sin embargo, como el título lo sugiere, no se trata de un papel intelectual u original dentro de la variedad que desempeñan en la revolución. Esta imagen tan concurrida de la soldadera es en este caso muy dramática y caótica como el filme, y lo más interesante es un papel casi

completamente mudo. Por otro lado, esta misma película proyecta también una imagen devastadora y animalezca de los otros personajes femeninos que también juegan el papel de soldaderas.

Es patente que existe una muy variada representación de la revolución mexicana en la literatura, en el cine, y por supuesto en la historia oficial. Asimismo, es obvio que prevalezca una imagen masculina en todos estos campos puesto que es un hecho que el sector varonil mexicano participa en la revolución en números mucho mayores que el femenino. Sin embargo, es obvio de que la proyección de las mujeres en los campos mencionados deja mucho que desear. Como lo remarcamos en la introducción del presente trabajo, resulta inaudito que apenas tiene un par de décadas que se comienzan a registrar los diversos papeles de las mujeres durante la revolución en los libros de historia. Es urgente, que tanto la literatura como el cine, y también la crítica literaria y cinematográfica se ocupen en la misma tarea de reconocimiento de los variados e importantes papeles de las mujeres en la revolución. Creemos que los dos primeros campos artísticos tienen mucho más posibilidades para recrear un personaje histórico revolucionario femenino de primera línea.

Definitivamente, la sociedad mexicana no ha podido integrar a la mujer dentro de la construcción de la identidad cultural posrevolucionaria mitológica o no, y esto se refleja claramente en su discurso colonial promovido por

los medios a su alcance. Tanto en la novela como en el cine de la revolución el hombre es claramente quien representa la identidad cultural nacional. Estos dos campos, tan predominantes durante el siglo XX, no han podido transformar sus estructuras para darle un lugar justo a la imagen de la mujer en sus diversos papeles revolucionarios.

El propósito primordial de la presente investigación fue el de en cierta forma desconstruir el discurso colonial predominante en la novela y el cine de la revolución en donde la imagen digna y polifacética de la mujer revolucionaria no tiene casi cabida. Asimismo, es un intento de contribuir en algo y de seguir el camino de documentación histórica apenas comenzado hace unas décadas sobre la participación de las mujeres en su revolución mexicana de 1910.

Bibliografía

Abreu Gómez, E. (1974). Semblanza de Gregorio López y Fuentes. En R. Rodríguez (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana, (pp. 275-277). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Adorno, R. (1988a). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 14, 28, 11-28.

Adorno, R. (1988b). Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 14, 28, 30-45.

Alcoriza, L. (1980). Las fuerzas vivas [Película]. México: CONACINE Y Unifilm.

Alegría, C. (1974). Otras opiniones sobre Mariano Azuela. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 225-230). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Alegría F. (1974). López y Fuentes: trayectoria y temas. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 288-294). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Arredondo, P. (2000). Sobrevivir entre imágenes y palabras: literatura y cine en Eliseo Subiela. Argentina: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.

Ayala Blanco, J. (1993). La aventura del cine mexicano: época de oro y después. México, DF: Grijalbo.

Ayala Blanco, J. (1986). La búsqueda del cine

Mexicano. México: Posada.

Azuela, M. (1958). Andrés Pérez maderista: Obras completas II. México, DF: Fondo de Cultura Económica.

Azuela, M. (1918). Domitilo quiere ser diputado. México: Ediciones Botas.

Azuela, M. (1937). El camarada Pantoja. México: Ediciones Botas.

Azuela, M. (1947). Esa sangre. México: Medio Siglo Cultura S.E.P.

Azuela, M. (1974). Habla Mariano Azuela. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la Revolución Mexicana (pp. 147-170). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Azuela, M. (1932). La luciérnaga. Madrid: Espasa Calpe.

Azuela, M. (1923). La malhora. México: Fondo de Cultura Económica.

Azuela, M. (1918). Las moscas. México: Ediciones La razón.

Azuela, M. (1918). Las tribulaciones de una familia decente: Obras completas II. México, DF: Fondo de Cultura Económica.

Azuela, M. (1917). Los caciques. México: Periodística Nacional.

Azuela, M. (1908). Los Fracasados. México. Ediciones Botas.

Azuela, M. (1970). Los de abajo. El Paso, TX: Fondo

de Cultura Económica.

Azuela, M. (1910). Mala yerba. Guadalajara, México: La Gaceta.

Azuela, M. (1909). Sin amor. México, DF: S.E.P.
Barthes, R. (1957). Mythologies. NY: Hill y Wang.

Benítez R. A. (1974). Los de abajo: Honestidad y desesperanza. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 218-223). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Bhabha, H. (1990). Nation and narration. NY: Routledge.

Bhabha, H. (1992). Postcolonial criticism. En S. Greenblatt y Gum, G. (Eds.), Redrawing the boundaries: The transformation of English in American literary studies (pp. 437-465). NY: MLA.

Blanco-Aguinaga, C. (1973). El laberinto fabricado por Octavio Paz. Aztlán, 3, 1, 1-12.

Bolaños, J. (1966). La soldadera [Película]. México: Productora Marte.

Bracho, J. (1960). La sombra del caudillo [Película]. México: Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica de la República Mexicana.

Bustillo, J. (1949). Vino el remolino y nos alevantó [Película]. México.

Campobello, N. (1964). Cartucho: relatos de la vida en el norte. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana, (pp. 923-968). México, DF: Aguilar.

Campobello, N. (1964). Las manos de mamá. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 971-1022). México, DF: Aguilar.

Campobello, N. (1974). Otras opiniones sobre Mariano Azuela. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 225-230). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Carballo, E. (1974). Diálogo con Martín Luis Guzmán. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 233-251). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Castro Leal, A. (1960). Introducción. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 16-30). México, DF: Aguilar mexicana de ediciones.

Castro Leal, A. (1974). La realidad nacional y su novela. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 76-92). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Castro Leal, A. (1960). Mariano Azuela (1873-1952). En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 46-49). México, DF: Aguilar.

Castro Leal, A. (1960). Martín Luis Guzmán (1887). En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 202-205). México, DF: Aguilar.

Castro Leal, A. (1960). Nellie Campobello (1913). En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 922-925). México, DF: Aguilar.

Castro Leal, A. (1960). Principales acontecimientos de la Revolución Mexicana. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 31-41). México, DF: Aguilar.

Castro Leal, A. (1960). Segunda época de la novela de la Revolución Mexicana. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana (pp. 15-30). México, DF: Aguilar.

Cazals, F. (1971). Emiliano Zapata [Película]. México: Producciones Aguila.

Contreras, M. (1949). Pancho Villa vuelve [Película]. México: Mexicinema.

Corona, A. (1948). El centauro Pancho Villa [Película]. México: Mexicinema.

De Anda, R. (1937). Con los dorados de Villa [Película]. México: Mexicinema.

De Fuentes, F. (1936). Allá en el rancho grande [Película]. México: Mexicinema.

De Fuentes, F. (1933). El compadre Mendoza [Película]. México: Producciones Aguila.

De Fuentes, F. (1933). El prisionero 13 [Película]. México: Compañía nacional productora de películas.

De Fuentes, F. (1935). Vámonos con Pancho Villa [Película]. México: Cinematografía Latino Americana.

De la Vega, A. E. (1995) History: Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-1964). En P. A. Paranaguá (Ed.), Mexican Cinema (pp. 79-93). México, DF: British Film Institute Publishing.

De la Torriente, L. (1974). El Indio y Huasteca en su tiempo. En R. Rodriguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 278-282). La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.

De la Torriente, L. (1974). Tres momentos de un novelista. En R. Rodriguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 295-315). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

De los Reyes, A. (1995). The Silent Cinema. En P. A. Paranaguá (Ed.), Mexican Cinema Part 2: History (pp. 63-78). México, DF: British Film Institute Publishing.

Dessau, A. (1967). La novela de la Revolución Mexicana. México, DF: Fondo de cultura económica.

Dessau, A. (1974). Los de abajo: Una valoración objetiva. En R. Rodriguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 201-217). La Habana: Cuba: Casa de las Américas.

Doremus, Anne T. (2001). Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952. NY: Peter Lang Publishing Inc.

Duffy, J. (1994). From screen to text: The influence of film on 20th century Mexican fiction. Austin, TX: University of Texas.

Englekirk, J. (1974). El descubrimiento de un narrador. En R. Rodriguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 189-200). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Fanon, F. (1967). Black skin, white masks. NY: Grove Press.

Fernández, E. (1943). Flor silvestre [Película]. México: Films Mundiales.

Fernández, L. M. (1996) ¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales. Insula, enero-febrero, 17-20.

Fornet, A. (1982). Prólogo. Cine, Literatura y Sociedad (pp. 5-45). La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

Frías, H. (1892). Tomóchil. México, DF: Editorial Porrúa.

Fuentes, C. (1962). La muerte de Artemio Cruz. México, DF: Fondo de cultura económica.

Fuentes, C. (1958). La región más transparente. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes, C. (1967). Zona sagrada. México: Siglo Veintiuno.

Gabaldón, R. (1956). La escondida [Película]. México: Films Mundiales.

Gamboa de Camino, B. (1974). Otras opiniones. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 132-143). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Gamboa, F. (1902). Santa. México: Utopía.

García Riera, E. (1988). Cuando el cine mexicano se hizo industria. Hojas de cine: testimonios y documentos del

Nuevo Cine Latinoamericano (pp. 11-20). Vol. II. SEP/UNAM, México.

García Riera, E. (1995). The impact of Rancho Grande. En P. A. Paranaguá (Ed.), Mexican Cinema Part 2: History (pp.128-132). México, DF: British Film Institute Publishing.

González Casanova, M. (1992). Las vistas: una época de cine en México. México, DF: Colección Arte y Cultura.

Gonzalez, G. (1987). Kusch y el pensar desde America. Buenos Aires: Fernando García Cambeira.

Gonzalez, M. (1974). De El águila y la serpiente a La sombra del caudillo. En R. Rodriguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 252-268). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Gram, J. (1936). Héctor o Los mártires del siglo XX (novela histórica de ambiente mejicano). Madrid: Ambrosio Calvo.

Gutiérrez. C. (2000). Sangre roja. En L. M. Schneider (Ed.) Poesía y Prosa de Carlos Gutiérrez Cruz. Guadalajara, México: Secretaría de Cultura de Jalisco.

Gutiérrez Carbajo, F. (1993). Literatura y Cine. Los Angeles, CA: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Guzmán, M. (1960). El águila y la serpiente. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución (pp. 209-424). México, DF: Aguilar.

Guzmán, M. (1960). La sombra del caudillo. En A.

Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución (pp. 429-533). México, DF: Aguilar.

Harasym, S. (1990). The postcolonial critic. NY: Routledge.

Hernández, G. (1937). La Adelita [Película]. México: Producciones Aguila.

Hernández, M. (1956). La muerte de Pancho Villa [Película]. México: Producciones Aguila.

Hernández, M. (1974). Zapata en Chinameca [Película]. México. Producciones Aguila.

Ibañez, J. (1970) La generala [Película]. México. Clasa Films.

Ibañez, J. (1965). La Valentina [Película]. México.

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (1992). Las mujeres en la Revolución Mexicana (1884-1920). México, DF.

Issac, A (1976). Cuartelazo [Película]. México. Producciones Aguila.

Jarnés, B. (1931). Escenas junto a la muerte. España: Espasa Calpe.

Kuteischikova, V. (1974). La novela de la Revolución Mexicana y la primera narrativa soviética. R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 114-131). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Lau, A. & Rámos, C. (1993). Mujeres y Revolución (1900-1917). México, DF: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

Leal, L. (1974). Azuela y su obra. R. Rodriguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 171-188). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Leduc, P. (1970). Reed: México Insurgente [Película]. México: Salvador López Ollín y Asociados.

López y Fuentes, G. (1933). El Indio. México: Ediciones Botas.

López y Fuentes, G. (1960). Tierra. En A. Castro Leal (Ed.), La novela de la Revolución Mexicana. México, DF: Aguilar.

López-Portillo, J. 1976). La parcela (1979). México: Editorial Porrúa.

Magaña Esquivel, A. (1974). La novela de la Revolución. México: Editorial Porrúa.

Mahieu, J. A. (1981). Literatura y cine en latinoamerica. Nuevos apuntes sobre el cine mexicano. Cuadernos Hispanoamericanos , 367-368, 299-309.

Mahieu, J. A. (1979). Nuevos apuntes sobre el cine mexicano. Cuadernos Hispanoamericanos, 350, 397-409.

Mancisidor, J. (1932). La ciudad roja: Novela proletaria. Veracruz, México: Editorial Integrales.

Maples Arce, M. (1924). El Estridentismo: antología. México, DF: Unidad Editorial, Difusión Cultural/UNAM.

Martínez, H. (1986). Breve historia del cine mexicano. México: Colección Práctica de vuelo.

Martínez, J. (1974). Las crónicas de un novelista. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 246-251). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Mastreta, A. (1985). Arráncame la vida. México: Ediciones Océano.

Maza, M. (2001). Más de cien años de cine mexicano. Primer foro de cine mexicano: filmando una nueva visión. Monterrey, México: ITESM. [Available: http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/lcc/cine_mex/intro1.html].

Melendez, C. (1974). Otras opiniones. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 246-251). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Mignolo, W. (1995). La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales. Revista Chilena de Literatura, 47, 15-31.

Mignolo, W. (1995). Occidentalización, imperialismo, globalización: Herencias coloniales y teorías postcoloniales. Revista Iberoamericana, 61, 32-52.

Millán Chivite, A. (1996). El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.

Mistron, D. (1985). Re-evaluating the Revolution: Mexican Cinema of the Echeverría Administration (1970-1976).

Studies in Latin American Popular Culture: Special Issue on Mexican Popular Culture, 4, 45-60.

Mistron, D. (1983). The role of Pancho Villa in the Mexican and American cinema. Studies in Latin American Popular Culture, 2, 1-13.

Mistron, D. (1984). A hybrid subgenre: The revolutionary melodrama in the Mexican cinema. Studies in Latin American Popular Culture, 3, 47-56.

Monsiváis, C. (1995). Mythologies. En P. A. Paranaguá (Ed.), Mexican Cinema (pp. 117-127). México, DF: British Film Institute Publishing.

Mora, C. (1985). Cinema: Introduction. Studies in Latin American Popular Culture: Special Issue on Mexican Popular Culture, 4, 215-217.

Mora, C. (1982). The Silent Film Era: 1896-1929. Mexican Cinema: Reflections Of a Society 1896-1988. Los Angeles, CA: University of California Press.

Morton, R. (1974). Otras opiniones sobre la novela de la Revolución Mexicana. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 132-143). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Muñoz, R. (1950). Vámonos con Pancho Villa. México: Espasa Calpe Argentina.

Novo, S. (1974). Otras opiniones sobre la novela de la

Revolución Mexicana. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 132-143). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Ocampo, M. (1947). Bajo el fuego. México, DF: Ediciones Botas.

Ortiz, G. (1930). Chimeneas. México: Editorial México Nuevo.

Paredo, L. (1918). Santa [Película]. México.

Pastor, Julián (1976). La casta divina [Película]. México.

Paranaguá, P. (1995). Ten Reasons to Love or Hate Mexican Cinema. En P. A. Paranaguá (Ed.), Mexican cinema (pp. 1-13). British Film Institute & IMCINE.

Pineda, A. & Paranaguá, P. (1995). México and its cinema. P. A. Paranaguá (Ed.), Mexican Cinema (15-61). British Film Institute & IMCINE.

Poblett Miranda, M. (2002). Grandes protagonistas de la historia mexicana: Lázaro Cárdenas. México, DF: Editorial Planeta de Agostini.

Pagolotti, M. (1974). Otras opiniones sobre la novela de la revolución. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 132-143). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Paz, O. (1950). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica.

- Portelli, H. (1979). Gramsci y el bloque histórico. México, DF: Siglo XIX.
- Portuondo, J. (1974). La creación de un mito. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 283-287). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Rabasa, E. (1887). La bola. México, DF: Epíndola.
- Rama, A. (1984). La ciudad letrada. Hanover, NH: Ediciones El Norte.
- Ramírez Berg, C. (1992). Cinema Of Solitude: A Critical Study Of Mexican Film: 1967-1983. Austin, TX: University of Texas Press.
- Reyes, A. (1945). Tren de ondas. México: Ediciones Tezontle.
- Ripstein, A. (1979). Los recuerdos del porvenir [Película]. México: Imperial Films Internacional.
- Ripstein, A. (1981). La seducción [Película]. México: Conacine.
- Rodríguez, I. (1958). Cuando viva Villa es la muerte [Película]. México: Películas Rodríguez.
- Rodríguez, I. (1958). La cucaracha [Película]. México: Películas Rodríguez.
- Rodríguez, I. (1970). La generala [Película]. México: Películas Rodríguez.
- Rodríguez, I. (1955). Pancho Villa y la Valentina [Película]. México: Películas Rodríguez.

Rodríguez Coronel, R. (1974). La revolución democrático-burguesa Mexicana: Cronología y proceso de lucha. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 383-394). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Rodríguez Coronel, R. (1974). Prólogo. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 7-41). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Rojas, J. (1959). Breve historia de la novela mexicana. México: Ediciones Andrea.

Rojas, Gonzalez, F. (1944). La negra Angustias. México, DF: Fondo de cultura económica.

Romero, J.R. (1938). La vida inútil de Pito Pérez. México: Editorial México Nuevo.

Rulfo, J. (1953). Pedro Páramo. México: Editorial Planeta.

Rutherford, J. (1971). Mexican society during the Revolution: a literary approach (pp. 130-182). Oxford: Clarendon Press.

Said, E. (1986). After the last sky: Palestinian lives. NY: Pantheon Books.

Said, E. (1994). Orientalism. NY: Vintage Books.

Said, E. (1983). The world, the text, and the critic. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Salas, E. (1990). Soldaderas in the Mexican military: Myth and history. Austin, TX: University Of Texas Press.

Sarmiento, A. (1988). Problemática de la narrativa de la Revolución Mexicana. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

Sarquis, F. (1933). Mezclilla: novela proletaria. México: Editorial Gleba.

Silva Cáceres, C. (2002). Grandes protagonistas de la historia Mexicana: Plutarco Elías Calles. México, DF: Editorial Planeta de Agostini.

Spiegel, A. (1976). Fiction and the Camera Eye. Charlottesville: University Press of Virginia.

Spota, L. (1950). Estrella vacía. México: Grijalbo.

Taboada, C. (1977). La guerra santa [Película]. México. Cine Film.

Torres-Rioseco, A. (1974). Otras opiniones. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la Revolución Mexicana (pp. 132-143). La Habana, Cuba: Casa de las Americas.

Torres, J. (1933). Estrella de día. Madrid, España: Espasa Calpe.

Torres, T. (1925). Pancho Villa, una vida de romance y de tragedia. San Antonio, Texas: Casa Editorial Lozano.

Turrent, J. (1982). Los encantados. Vera Cruz, México: Universidad Veracruzana.

Urueta, C. (1939). Los de abajo [Película]. México: Producciones Nueva América.

Urueta, C. (1948). Y si Adelita se fuera con otro [Película]. México: Producciones Aguila.

Valadés, E. (1974). El paisaje en la guerra. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 93-101). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Vela, A. (1926). El café de nadie. Jalapa, Veracruz: Ediciones de Horizonte.

Yáñez, A. (1968). Al filo del agua. En J. L. Martínez (Ed.), Agustín Yáñez obras escogidas (pp. 635-972). México: Aguilar.

Zacarías, M. (1960). Juana Gallo [Película]. México: Producciones Zacarías.

Zum, A. (1974). Otras opiniones sobre la novela de la Revolución Mexicana. En R. Rodríguez Coronel (Ed.), Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana (pp. 132-143). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Vita

María Consuelo Guerrero was born in México City, and she is the daughter of Consuelo Palacios and Raúl Malacara. She graduated with a Bachelor of University Studies degree in Latin American Literature, including Brazilian Literature, at the University of New México in 1991. She started teaching Spanish language classes in 1990 at Northern Arizona University, and later at the University of New México in 1992, when she started her Masters at the same institution. Consuelo completed her Master of Arts at this University in 1995, and began her doctoral program in 1998. She is married and has two daughters, Andrea and Karina.

Permanent Address: 903 Elizabeth Ave, Edinburg, Texas, 78541

This dissertation was typed by the author